



Ana Teresa Milanez de Lossio e Seiblitz

**Virada de fôlego: arquivo pessoal
e pensamento-riso**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Marília Rothier Cardoso
Co-orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro
Abril de 2019



ANA TERESA MILANEZ DE LOSSIO E SEIBLITZ

Virada de fôlego: arquivo pessoal e pensamento-riso

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Marília Rothier Cardoso

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Coorientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Adriana Sucena Maciel

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Roberto Corrêa dos Santos

UERJ

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e das orientadoras.

Ana Teresa Milanez de Lossio e Seiblit

Graduou-se no Bacharelado em Letras (Produção Textual) na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2016. . Atua profissionalmente na área de Artes Cênicas, como atriz. É Mestra pelo Programa de Pós Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC- Rio).

Ficha Catalográfica

Seiblit, Ana Teresa Milanez de Lossio e

Virada de fôlego : arquivo pessoal e pensamento-riso / Ana Teresa Milanez de Lossio e Seiblit ; orientadora: Marília Rothier Cardoso ; co-orientadora: Helena Franco Martins. – 2019.

125 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Pensamento-riso. 3. Arquivo pessoal. 4. Colagem. 5. Escrita de diários. 6. Caderno de artista. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Martins, Helena Franco. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

AGRADECIMENTOS

Às minhas orientadoras Marília Rothier Cardoso e Helena Martins pelo entusiasmo e disponibilidade infinitos, pela destreza acrobática com as palavras, pelo radar voltado para a invenção.

Ao CNPq, à Capes e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

À banca dos sonhos, Roberto Corrêa dos Santos e Adriana Maciel, pelas perplexidades e belezas compartilhadas em seus comentários.

Aos professores Rosana Kohl Bines, Frederico Coelho e Paulo Britto pelas intensas trocas em sala de aula.

Aos colegas e amigos pela cumplicidade cotidiana.

A Daisy Xavier pela escuta fina, pelas falas precisas e pelos olhos brilhando.

À minha mãe, Zelia, pelo entusiasmo pragmático mas cheio de sonhos com que construiu sua vida como professora e pesquisadora na Antropologia.

Aos meus filhos, Manuela, Rosa, Vittorio e Juliano, por existirem.

Ao meu pai, Maurício, que mesmo em outro plano agora, deve estar com um sorriso de canto de boca por tudo que foi dito aí em cima.

Resumo

Seiblitiz, Ana Teresa Milanez de Lossio e; Cardoso, Marília Rothier; Martins, Helena Franco. **Virada de fôlego: arquivo pessoal e pensamento-riso**. Rio de Janeiro, 2019. 125 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho investiga procedimentos onde o humor se apresenta como *alta tecnologia epistemológica*. Com apoio nas leituras feitas por Deleuze e Nietzsche e Espinosa, discuto a relação entre humor e atitude crítica/propositiva a partir da minha perspectiva como atriz, observando em especial o modo como a presença do *pensamento-riso* se associa a uma tensão arte/vida. Para isso volto aos meus cadernos de processo criativo e arquivos pessoais, numa retomada em circunstâncias epistemológicas e políticas diferentes daquelas em que foram produzidos, atravessando temporalidades. Desse modo de olhar, dinamizando esses escritos na tensão entretempos, procuro produzir potencialmente um certo *pensamento-riso* capaz de dismantelar noções e sensibilidades calcificadas. Com o objetivo de pôr em evidência o estatuto de um pensamento-arte que envolve a participação intensa do corpo, privilegiei textos sobre a reconceituação e o uso analítico-crítico de arquivos, ao lado de outros que tratam de cadernos e anotações de artistas. Esses movimentos conduzem à noção de um *pensamento-riso*, tomado como força singular para questionar hierarquias estabelecidas e franquear perspectivas não hegemônicas.

Palavras-chave

Pensamento-riso; arquivo pessoal; colagem; escrita de diários; caderno de artista; tecnologia epistemológica

Résumé

Seibnitz, Ana Teresa Milanez de Lossio e; Cardoso, Marília Rothier; Martins, Helena Franco. **Reverse du souffle: archives personnelles et pensée-rire.** Rio de Janeiro, 2019. 125 p. Mémoire de Maîtrise – Departamento de Letras. Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ce travail investigate procédures où l'humour se présente comme haute technologie épistémologique. Après lectures faites par Deleuze sur Spinoza et Nietzsche, je discute la relation entre l'humour et l'attitude critique/propositionnelle depuis ma perspective d'actrice, en notant en particulier comment la présence de la *pensée-rire* est associée à une tension art/vie. Pour cela, je reviens à mes cahiers de processus de création et d'archives personnelles, dans une reprise en circonstances épistémologiques et politiques différentes de celles dans lesquelles elles ont été produites, traversant des temporalités. De cette façon de regarder, en dynamisant ces écrits après la tension qui les oppose, j'essaie de produire potentiellement une certaine pensée-rire capable de démanteler des notions et des sensibilités calcifiées. Afin de mettre en évidence le statut d'une pensée-art qui implique la participation intense du corps, je me suis concentrée sur des textes sur la reconceptualisation et l'utilisation analytique-critique des archives, ainsi que sur d'autres traitant de cahiers et d'annotations d'artistes. Ces mouvements mènent à la notion de pensée-rire, prise comme une force singulière pour interroger des hiérarchies établies et pour traverser des perspectives non hégémoniques.

Mots-clé

Pensée-rire; archives personnelles; collage; écriture de journal intime; cahier d'artiste; technologie épistémologique

SUMÁRIO

1. Virada de fôlego	9
apresentação das questões primeiras do projeto e dos intercessores teóricos	
2. Elle, l'archive	18
ecos de leituras feitas sobre arquivos e escrita de cadernos	
3. Amor em tubo de ensaio	33
colagem/ensaio como exemplo de uso do arquivo pessoal	
4. Procedimentos da colagem	57
comentários e questões suscitadas pelos procedimentos da colagem	
5. Um nervo estremece	72
entre risos e suor, uma ostra	
6. De Medeia à Margarida ou: As Vacas	87
até à estrondosa alegria de	
7. O riso no ensaio	97
a questão do riso e o conceito de trágico via Deleuze-Nietzsche	
8. Assim nasce mamãe	107
cena escrita para uma oficina de bufão	
9. De riso e sangue	110
espasmos em direção a um pensamento-riso	
10. Referências bibliográficas	124

the past must be Invented
the future Must be
revIsed
doing boTh
mAKes
whaT
the present Is
discOvery
Never stops

Jonh Cage

eu estive lá. na gargalhada. no pó. estive aquém de mim

Hilda Hilst

1.VIRADA DE FÔLEGO – apresentação

Virada de fôlego, uma passagem de ar que renova a força vital de um corpo, algo que muda o curso dos acontecimentos. Numa peça de teatro, é o momento da surpresa, um giro que provoca novas formas de perceber o que está em cena. Aproximo aqui modo de respirar com modo de conhecer as coisas. Como nesses versos de Paul Celan, que estão num livro que se chama justamente: *Virada de Fôlego*:

De punhos, brancos
da verdade liberada a martelo
da parede-palavra,
floresce-te um novo cérebro

O interesse central desta pesquisa é investigar os modos como o riso faz virar o fôlego: como rir pode ser uma forma de martelar a parede-palavra. Escolhi interpelar para isso um material que vou chamar aqui de arquivo pessoal. Tal retorno aos meus próprios arquivos deseja ser iluminado pela atitude sugerida por John Cage, no poema da epígrafe desta dissertação, onde ele diz que o passado deve ser inventado e o futuro deve ser revisado; realizar as duas coisas faz o que o presente é: a descoberta nunca cessa. O poema faz aparecer a palavra imitação, palavra vibrante em práticas várias das técnicas da cena. Acredito que as artes da cena tenham muito mais a ver com imitação do que com representação.

Ao longo de mais de trinta anos trabalhando como atriz em teatro, cinema e televisão, mantive uma constante prática de escrita. Às vezes escrevia experiências e questionamentos relativos à cena, às vezes fazia colagens de imagens: desenhos, fotos, mapas, reproduções de telas, etc. A esses registros feitos para criar a atmosfera que buscava instaurar na minha atuação, misturam-se também cartas, contas, listas de tarefas e anotações de momentos pessoais dramáticos. Vejo nesse arquivo uma escrita do corpo, uma necessidade, vinda de um desconforto do corpo, de transformar em inscrição pensamentos perturbadores. Proponho reler pela perspectiva crítica de agora esses materiais

produzidos em momentos diversos. Desse modo de olhar e dinamizá-los hoje, na tensão entretempos, espero revelar a potência de um pensamento-riso.¹

Quando nos remetemos à palavra *pensamento*, todo um mundo racional se apresenta como protagonista. Mas, em se tratando de um pensamento-riso, a perspectiva do corpo desafia não apenas aquilo que (talvez com facilidade demais) reconhecemos como *o prestígio da razão*, mas também a própria forma de vida que inventa *a razão* como uma região lisa, igual a si mesma, diferente dos seus “outros de plantão”: a emoção, a intuição, a sensibilidade, a cólera... o riso:

[Q]uando recebe calor, o diafragma manifesta assim que experimenta uma sensação, é o que se passa no riso. (...) Se fazemos cócegas em alguém, ele se põe a rir logo em seguida, porque o movimento ganha rapidamente essa região, e mesmo se o movimento a esquenta levemente, o efeito é sensível, e o pensamento se põe em movimento contra a vontade. Se o homem é o único animal passível de cócegas, isso vem, primeiro, da finura de sua pele, mas também do fato de que ele é o único animal que ri. (Aristóteles, *Partes dos animais*, 637a)

Aristóteles, embora tenha reconhecido um lugar para o riso nas suas reflexões sobre ética, foi um daqueles que, entre nós, ajudou a inventar a razão como *órganon* – o órgão soberano do conhecimento, uma faculdade superior, de vontade imperial. Se fico um pouco nessa passagem de Aristóteles, digo então que, em certo sentido, a minha pesquisa se interessa justamente por aquilo que *põe o pensamento em movimento contra a sua vontade*. O riso que me interessa diz respeito ao que pode desconcertar sensibilidades calcificadas, abalar estruturas estabelecidas e possibilitar o surgimento de novos modos de existência. Pretendo investigar o pensamento-riso como um princípio ativo para ler arquivos onde arte e vida estão irremediavelmente imbricadas. Considero o pensamento-riso alta

¹ Este termo foi usado informalmente por Helena Martins no curso “Escrita Artística e Produção de Pensamento”, no Programa de Pós Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio em 2015. O programa do curso apresentava como objetivo “explorar deslocamentos artísticos do pensar nas beiradas da condição selvagem, da música, do riso.” Numa estratégia análoga à que pretendo adotar nesta pesquisa, fez-se ali o estudo de um conjunto deliberadamente eclético de escritos teóricos e artísticos cuja força singular estava nos modos como, de alguma forma, promoviam *pensamento-riso*. A ideia era exercitar uma apreciação do vigor crítico-investigativo desses textos.

tecnologia epistemológica, e nisso quero tentar me juntar a outros, como, por exemplo, estes:

A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”! E “onde há riso e alegria, o pensamento nada vale” – assim diz o preconceito desta besta séria contra toda “gaia ciência”. Muito bem! Mostremos que é um preconceito! (Nietzsche, *Gaia ciência*, § 327)

[N]a medida em que faço obra filosófica, minha filosofia é uma filosofia do riso. [Nietzsche] deu à gargalhada o mais alto valor do ponto de vista da verdade filosófica (que toda verdade que não vos faça gargalhar ao menos uma vez seja vista por vós como falsa). (Bataille, *Oeuvres Completes*, t VIII, p. 219-220)

O *modus operandi* do pensamento-riso não cabe numa vertente epistemológica voltada para a unicidade. Borrando e tensionando, justamente, o limite entre a sensibilidade do corpo e as atividades do intelecto, abrindo aí um espaço *limiar* habitável, o efeito de humor resultante dessa tensão rejeita a tradicional obrigação dialética de resolver impasses ou harmonizar contradições. Efeito de fronteira, o pensamento-riso só pode instalar-se no âmbito de uma epistemologia perspectivista, como é a de Nietzsche.

Pretendo com essa pesquisa investigar modos de estar no mundo onde o humor se apresenta assim, como *alta tecnologia epistemológica*, e apontar estratégias do pensamento-riso capazes de configurar linhas de fuga com relação a comportamentos epistemológicos paralisados por uma lealdade ao “sério”, tomado de forma idealizada.

A expressão *tecnologia epistemológica* apresenta juntas duas palavras bastante caras ao universo das ciências exatas. A palavra *episteme* diz respeito ao modo de conhecer alguma coisa. A palavra *tecnologia* se refere tanto ao conjunto de ferramentas para construir objetos e máquinas, como também ao conjunto de operadores utilizados para colocar em prática determinada metodologia. Nesse sentido uma tecnologia epistemológica aponta para ferramentas (físicas, psíquicas, afetivas) que possam produzir conhecimento. A palavra “alta” aparece para

conferir força: não quer denotar juízo de valor como em *alta (ou baixa) cultura*, por exemplo. *Alta* aqui aponta para o que é eficiente, capaz de propiciar a realização de uma potência.

O pensamento-riso, que percebo operando nos textos aqui colecionados, apresenta-se como uma ferramenta prática e também como um operador conceitual. Ao lançar a frase: *considero o humor alta tecnologia epistemológica*, refiro-me ao humor com toda sua complexidade, refiro-me à percepção que dissolve situações dramáticas mórbidas e escapa à dureza de hierarquias ontológicas colonizadoras. É uma ginga, um jeito de corpo que libera a vida prisioneira. Fazer tremer a palavra *tecnologia*, que nos remete imediatamente à lógica das máquinas, e aliar suas forças ao conhecimento sensível é uma provocação. Considero também *alta tecnologia epistemológica*, por exemplo, o “onirismo especulativo” dos xamãs ameríndios: “o chocalho do xamã é um acelerador de partículas”, afirma o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro desfazendo a hierarquia entre as “epistemologias”². Vai nessa linha a torção que pretendo aqui.

A tensão entre *alta tecnologia epistemológica* e *perspectivas não hegemônicas* trabalha no sentido de investigar maneiras descolonizadoras de pensar, funcionar e agir. Poderia aproximar aqui o pensamento-riso de um pensamento-xamânico no que ambos têm em comum: passam pelo corpo, perturbam a suposta paz do intelecto. E aqui podemos periclitlar a divisão entre intelecto e corpo na disputa pelo território fértil onde nasce o pensamento-riso: o que, no corpo, pensa? Qual é o sujeito do verbo pensar? Em estudos sobre o corpo e meio ambiente, cruzando neurologia, saúde, sociologia e nutrição, encontramos autores que se referem ao intestino como órgão-sede também de pensamentos.³ Nessa direção recorro aos saberes populares, que dizem: “fulano é enfezado”, indicando o estado de

² O termo “onirismo especulativo” foi utilizado por Viveiros de Castro para se referir à tecnologia do povo ameríndio em seu livro *Metafísicas Canibais* (2015, p. 40). A afirmação sobre o chocalho dos xamãs está no livro de entrevistas *Encontros* (Castro; Sztutman, 2008, p. 26)

³ No livro *O Segundo Cérebro*, a partir de casos clínicos e diversos exemplos práticos, Miguel Angel Almodóvar revela que no aparelho digestivo (esófago, estômago, intestino delgado e cólon) existe um sistema nervoso autônomo, um “segundo cérebro” formado por milhões de neurônios que estão em constante comunicação com o cérebro, influenciando diretamente a química do cérebro e, por conseguinte, o nosso comportamento e saúde.

“pensamento” em que se encontra alguém perturbado por um intestino que funciona mal. Um cérebro constipado. Parece que a imbricação é inevitável.

O corpo do ator se faz escrita (gestual, sonora, fisionômica), traz as ações e paixões da profundidade para a superfície, dos órgãos para a face. Assim, o que Deleuze caracteriza como não-senso da “profundidade” é trazido para a “superfície” da pele e, mesmo quando encena um texto trágico, o drama se resolve na tensão do paradoxo, equivalente à linguagem do humor.

Em *Lógica do sentido*, um livro-desafio que foi em parte enfrentado para esta pesquisa, Deleuze afirma que, pela força do paradoxo, o humor está ligado à esfera do que chama de *efeitos incorporais* – acontecimentos que, como o *verdejar* de uma árvore, dão-se “na superfície, neste tênue vapor incorporal que se desprende dos corpos, película sem volume que os envolve, espelho que os reflete, tabuleiro que os torna planos”.⁴

Ao situar o efeito de paradoxo no limite entre a profundidade dos corpos e a superfície da linguagem incorpórea, Deleuze mostra como o sentido paradoxal, humorístico, extrapola as três dimensões da proposição (designação – dos corpos; manifestação – do sujeito emissor; significação – das referências culturais) e abre uma quarta dimensão.

[O humor é a coextensividade] entre o senso e o não-senso; o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado; a arte da gênese estática, o saber-fazer do acontecimento puro ou a "quarta pessoa do singular" – suspendendo-se toda significação, designação e manifestação, abolindo-se toda profundidade e altura.⁵

Numa releitura de fragmentos de meus arquivos pude perceber como uma anotação pessoal contaminava as tarefas profissionais de atriz, trazendo respostas para dúvidas, iluminando a forma cênica da personagem sob minha responsabilidade. Essas escritas heterogêneas preencheram vários cadernos e foi a

⁴ DELEUZE, 2013, p. 10.

⁵ Idem, p.143

eles que passei a recorrer nas minhas experiências mais recentes com a cena performativa. Existe um campo da performance que investe em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, nas quais posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente instaurados. As referências biográficas nada têm de confessionais. Como diz Alejandra Pizarnik em uma passagem de seus nada íntimos diários:

Falar de si em um livro é transformar-se em palavras, em linguagem.

Dizer eu é anular-se, tornar-se um pronome, algo que está fora de mim.⁶

Esse “pronome fora de mim” foi o critério de seleção de trechos dos meus arquivos pessoais. O recorte, a colagem e a reescrita com acréscimos foram procedimentos escolhidos para a apresentação desses arquivos. Acredito que este modo de operar pode revelar uma dramaticidade entre as heterogêneas materialidades disponíveis. Penso em Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosine* como inspiração para descobrir linhas de força que liguem esses materiais e engendrem pensamentos a partir das relações entre eles. Ao entrecruzar materialidades e temporalidades, imagino ser possível abrir novas maneiras de ler uma vida.

Podemos dizer que, dentro do amplo campo do que chamamos *performance*, observa-se a busca de agudeza conceitual para a construção de uma cena performativa que, aliada ao rigor de sua execução, seja capaz de provocar fissuras e disparar novos modos de pensar em quem dela participa. A partir das experiências com a cena performativa, utilizando escritos do meu arquivo, percebi que esse material, escrito para não ser partilhado, sendo uma escrita de bastidores, de elaboração de pensamentos para tomada de decisões, ganhava outro corpo fora de mim, fora das circunstâncias em que fora escrito. Tinha vida própria. Este descolamento parece indicar a linha tênue que vibra entre arte e vida, sendo o próprio deslocamento uma outra instância inseparável do corpo e da escrita. Existe aí, nesta fronteira vibrante, uma potência geradora de vida que é também um risco. É sempre uma questão de vida ou morte. Para que uma mãe nasça é

⁶ Tradução livre minha de “Hablar de si em um libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mi.” (*Diários*, 21/05/1960)

preciso que a instância não-mãe de tal mulher morra. Estamos sempre morrendo alguma coisa.

Estes contrapontos atuais voltam-se para o destaque do pensamento-riso tanto como linha de fuga ao tratamento melancólico das situações de impasse, quanto como subversão, pela alegria crítica, das tentações de harmonizar conflitos e de acatar encaminhamentos da razão hegemônica ou do senso comum.

O pensamento-riso é uma forma de escapar com vida de situações de sofrimento, patéticas, sem saída; é uma forma de resistir enfrentando. Nesse manejo é possível testemunhar outros modos de existência não percebidos anteriormente. A vida continua ali indestrutivelmente alegre e querendo mais.

Em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze inicia o tópico “A essência do Trágico” destacando que Dioniso, o deus que preside os rituais trágicos, é aquele que afirma tudo que aparece e aparece em tudo o que é afirmado: “a afirmação múltipla ou pluralista é a essência do trágico.” E esclarece que afirmar a tragédia não tem um sentido moralizante:

Uma lógica da afirmação múltipla, portanto uma lógica da pura afirmação, e uma ética da alegria que lhe corresponde, é o sonho antidialético e antirreligioso que atravessa toda a filosofia de Nietzsche.⁷

Pensando no furor que me levou a escrever em momentos cruciais, poderia dizer que a primeira etapa dessa tecnologia de um pensamento-riso seja o próprio ato de escrever. A escrita como escape da situação de *pathos*. A escrita como despatetização da realidade, como lugar de criação de sentido incorpóreo, um movimento de ir e vir na superfície do papel, em contato com o fundo dionisíaco mas deslizando nesse espaço intermediário.

Nessa escrita de arquivo alguns procedimentos podem ser percebidos: a explicitação dos impasses sem a destruição de quem os relata e a manutenção de uma linguagem apesar da morte, apesar dos destroços. A linguagem possibilita a permanência no impasse, como se o ir e vir do lápis no papel garantisse o

⁷ DELEUZE, 2018, p.28 e 29.

oxigênio necessário para alguma sobrevivência. O arquivo funciona como a superfície de um espelho vital.

A prática do teatro para o ator implica em ocupar-se muitas horas por dia com a tarefa de fazer e desfazer realidades. Penso no filme *Nunca aos Domingos*, de Jules Dassin, em que a prostituta grega Ilia não trabalha aos domingos para não perder as sessões de teatro. A personagem vivida por Melina Mercouri confere às tragédias gregas essa potência de alegria e vitalidade porque, no final, não importava quantos incestos e parricídios tivessem acontecido, os mortos se levantavam, os inimigos se abraçavam e, segundo ela, todos juntos iam à praia. Esse aspecto do teatro aparece também no poema da polonesa Wisława Szymborska:

IMPRESSÕES DO TEATRO

Para mim, o mais importante na tragédia é o sexto ato:

o ressuscitar no campo de batalha,
o ajeitar das perucas e das vestes,
a faca arrancada do peito,
a corda tirada do pescoço,
o dispor-se na fila entre os vivos
de frente para o público.

(...)

A entrada em fila indiana dos que foram mortos
no terceiro e no quarto ato, ou nos entreatos.

O retorno milagroso dos que sumiram sem
vestígios.

Pensar que esperavam pacientemente nos
bastidores,
sem tirar as vestes,
sem remover a maquiagem,
comove-me mais do que as tiradas trágica
(...)⁸

⁸ Mistura feita por mim das traduções de Regina Przybycien e Elzbieta Milewska/Sérgio das Neves.

Graças e desgraças. Existe um pensamento-riso operando a graça do que se dá nas coxias, mesmo ante o perigo de uma mão que lhe aperta a garganta. Pude perceber, durante o trabalho com esse material de arquivo no mestrado, que há um riso desencadeador de pensamento que aponta perspectivas plurais e funciona como crítica e clínica de situações de impasse, de equívoco, de perda, de desgraça. A graça agindo como alta tecnologia epistemológica.

2. ELLE, L'ARCHIVE

Elle est difficile dans sa matérialité.

Começo com alguns trechos do livro *Le goût de l'archive*, de Artlette Farge. Vejo que a palavra *arquivo* em francês é do gênero feminino, como mar, *la mer*. Só me dou conta disso por causa da frase acima onde, lendo em francês, me perguntei quem era *elle*:

uma *arquivo*

ogiva de afetos

gengivas de papel

materialidade heterogênea: papéis soltos, alguns amarrados, alguns enrolados, com cliques, cadernos médios, cadernos grandes de capa dura, cadernetas, caderninhos de brinde, blocos, envelopes usados, ingressos de qualquer coisa. Toda superfície onde se pode escrever faz parte desse arquivo. E ainda, no meu arquivo, pequenos objetos, conchas, pedras, pedaços de madeira, os umbigos dos meus filhos, caixinha de música, cartas, cartões postais e fotografias.

*Elle est difficile dans sa matérialité. Parce que
démessurée, envahissante comme des marées
d'équinoxes, les avalanches ou les inondations.*

...flux naturelles et imprévisibles

...celui qui travaille en archives se surprend souvent
à évoquer ce voyage en termes de plongée,
d'immersion, voire de noyade

... la mer est au rendez-vous⁹

o encontro é com o mar

o mal: Jacques Derrida preparou a fala que deu origem à publicação *Mal de Arquivo* para o colóquio sobre os arquivos pessoais de Sigmund Freud. Na apresentação sobre o livro temos:

Com Freud, sem Freud, às vezes contra Freud, *Mal de arquivo* evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, "em mal de arquivo", a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória.¹⁰

o gosto: o título de Arlette Farge, *Le goût de l'archives* pode ser lido como o *desejo*, a *libido* pelos arquivos mas também como o *sabor* do arquivo, sabor que aparece nas sensações táteis descritas com cuidado e apreço. O corpo está presente no encontro da pesquisadora com o arquivo.

o encontro é com o mar

⁹ Ela é difícil na sua materialidade. Porque desmesurada, invasora como as marés do equinócio, as avalanches ou as inundações/... fluxos naturais e imprevisíveis/... aquele que trabalha com arquivos com frequência se surpreende evocando essa viagem em termos de mergulho, de imersão, de afogamento/... o mar está no encontro (tradução livre de expressões de FARGE, 1989, p.10)

¹⁰ DERRIDA, 2001, p.9.

Manusear arquivos: materialidades que aparecem e desaparecem como as bacias de corais que só são vistas de tempos em tempos.

Não à toa minha atração e repulsa. A volúpia de encontrar surpresas que sugerem caminhos novos para a vida de agora, ou até perspectivas novas sobre algo já acontecido, é proporcional ao horror de habitar lugares doloridos e perder tempo demais sofrendo por lá. Até agora dor ou enjoo não apareceram. Como nadadora oceânica, ajusto os óculos aquáticos e mantenho a respiração constante; respiração-âncora. Tenho encontrado riso. Tenho encontrado espanto: vejo lucidez vertiginosa em alguns relatos de situações de impasse. Uma lucidez que nem sempre chegou às ações.

Na coletânea de ensaios *O valor do riso*, Virginia Woolf libera muitas forças e propõe visões de mundo poderosas. Por que para tantos o nome “Virginia Woolf” dispara o nome “suicídio”? Em prosa ágil e inquieta, V. Woolf é capaz de uma escrita vitalizante e que ri. É capaz também de amarrar uma pedra nos pés e ir morrer no fundo de um rio. Lembro do Zé Celso, dizendo: “Você pode se suicidar, maravilha, é uma possibilidade de Hamlet, o desaparecimento da vida; mas mesmo a possibilidade do suicídio é uma possibilidade de afirmação da vida”. (*Você pode se suicidar, maravilha: Zé Celso!*)¹¹ No ensaio “Mary Wollstonecraft”, Virginia apresenta uma pequena biografia comentada da impressionante mãe de Mary Shelley. Essa mulher vive suas relações amorosas de maneira livre e intensa, enfrenta o contexto político-social de sua época atuando de forma propositiva, incansável e determinada¹². Em momento de crise aguda de uma relação amorosa, molha suas pesadas saias e se joga num rio também para a volúpia de um afogamento. É salva. Consegue sair do outro lado da margem dessa relação amorosa. Forte e vulnerável ao mesmo tempo, tem uma visão trágica/crua:

¹¹ Depoimento em vídeo sobre a montagem de *Ham-Let*, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kYzUIPB0bfl>, acesso em 20/10/2018.

¹² Mary Wollstonecraft (1759-1797) publicou romances, tratados, narrativa de viagem e uma história da Revolução Francesa entre outros. Sua atuação na vida pública pode ser avaliada pela crítica que faz ao poder arbitrário do governo britânico: “Assegurar a propriedade! Eis, em poucas palavras, a definição inglesa da liberdade... Mas, calma! – é apenas a propriedade do rico que é protegida; o homem que vive do seu suor não possui um refúgio da opressão; os fortes podem invadir seus domínios – desde quando o castelo do pobre foi sagrado? – e os malfeitores podem arrancá-lo da família que depende do seu trabalho para a subsistência...” <https://pt.wikipedia.org/wiki/MaryWollstonecraft>, acesso em 23/01/2019.

o amor não obedece a contratos sociais; para ela “a afeição mútua era casamento e o vínculo do matrimônio não deveria mais unir após a morte do amor, se o amor viesse a acabar”.¹³

O contrato do casamento é mesmo meio estranho em relação a esse feixe de forças que chamamos de *amor*. A festa de casamento, sim, faz sentido sempre, como festa, mas o contrato não.¹⁴

O amor

Estou a amar-te como o frio
corta os lábios.

A arrancar a raiz
ao mais diminuto dos rios.

A inundar-te de facas,
de saliva esperma lume.

Estou a rodear de agulhas
a boca mais vulnerável.

A marcar sobre os teus flancos
itinerários da espuma.

Assim é o amor: mortal e navegável.

Eugénio de Andrade, 1971

Navegando nos mares do abandono, Woolstonecraft dá à luz uma menina, nos ares da crescente instabilidade da Revolução Francesa. De volta à Londres. Depois da segunda tentativa de suicídio, ao ser retirada do Tâmis, escreve:

¹³ Mary Woolstonecraft apud WOOLF, 2014, p.312

¹⁴ As questões de custeio e cuidado dos filhos sim, claro, é contrato vitalício e obrigatório por lei, mas não é disso que estou falando.

Parece que me é impossível deixar de existir, ou que este espírito ativo e incansável – igualmente aberto às alegrias e tristezas – seja apenas poeira organizada. Certamente algo reside nesse coração que não é perecível – e a vida é mais que um sonho.¹⁵

Ao afirmar que a vida é mais que um sonho, Wollstonecraft acrescenta outra perspectiva à de transcendência platônica expressa no título da peça *A vida é sonho* de Calderón de La Barca. Talvez se refira também às celebradas palavras de Shakespeare: “Somos dessa matéria de que os sonhos são feitos. E a nossa vida breve é circundada pelo sono.”¹⁶ Wollstonecraft parece afirmar que a vida é corpo; testemunha o valor da experiência do corpo. Inclui o corpo como valor e prova de uma vida.

Voltando à navegação do arquivo.

As *marés do equinócio* são consideradas marés dignas de observação. Cedi ao wiki-impulso e aprendi que elas atraem muitos turistas pela mudança radical na paisagem do lugar; eles planejam suas visitas de acordo com tais marés. Além disso, são muito aguardadas pelos pescadores (já que precisam estar cientes de todos os seus horários para saber onde e como vão deixar seus barcos) e temidas pelos moradores da costa, por conta do risco de inundações.

O perigo de afogar-se: sim, às vezes, para achar um trecho de carta, que quero usar para uma colagem ou para uma cena, posso perder dias lendo outras passagens e abrindo novas paisagens, como uma mergulhadora entre corais que vão mudando de cor. O perigo é – e já aconteceu comigo no mar da Bahia – ir nadando, vendo formas diversas, de cores diferentes, variados verdes das plantas marinhas virando planícies alaranjadas, vermelhas, passa uma moréia, corais-planícies em tons de lilás, fúcsia, roxo, passam cardumes prateados infinitos e quando você levanta a cabeça e olha pra fora da água, vê que está quase em alto-mar porque a maré encheu e você não viu! Isso acontece com esses arquivos.

¹⁵ https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft, em 04/12/2018

¹⁶ Fala final do personagem Próspero em *A Tempestade* na tradução de Geraldo Carneiro

Segundo Arlette Farge, arquivo é um conjunto de documentos guardados, articulados pelo arquivista, não é bloco monolítico, não existe a priori, constrói-se a partir do olhar dessa pessoa que seleciona, agrupa, escolhe, revela. Muito do arquivo se constitui ao sabor do acaso: coisas se perdem porque não foram registradas, porque se queimam ou porque algum acidente as faz desaparecer. A intenção e o desejo de se guardar o vivido é enorme mas está à mercê dos interesses do arquivista e das forças da natureza, de todas elas.

O arquivo e seu processo constante de constituição: os documentos estão dispostos de acordo com a classificação que alguém já fez para formar aquela coleção. A cada documento incluído, toda configuração sofre ressignificação. Pesquisar em arquivos é sempre arriscado como pegar um bonde andando. E como estar no fundo do mar, exposto ao movimento das águas, que agregam ou fazem soltar-se calcários e outros restos.

Assistente de Michel Foucault, Arlette Farge apresenta com minúcia exemplos do arquivo judiciário francês do século XVIII e registra diversas impressões sobre os dossiês pesquisados. A partir desses arquivos Foucault escreve *Vigiar e Punir*, revelando as estruturas de poder e dominação que depreende em documentos de pessoas que nunca teriam suas vidas gravadas para o futuro se não tivessem esbarrado com o sistema judicial. O livro de Farge se refere ao encantamento que o arquivista tem pelo ofício de desvendar possíveis realidades e construir narrativas a partir dos detalhes das vidas captadas ali; detalhes estes que evidenciam as relações de autoridade entre o aparelho judicial e o cidadão:

Entre ultraje e perdão vagam as palavras; através de vidas de nada, escuta-se a parte inaudível – às vezes ignóbil – do ser humano, enquanto surpreende-se a insistente melodia de felicidades tentadas e de dignidades conquistadas.¹⁷

E, aqui, temos a dimensão política do trabalho com arquivo. Muito do que conhecemos como a História Oficial se escreve através de arquivos. E então cabem as perguntas: Como avaliar os registros arquivados tendo em vista as

¹⁷ FARGE, 1989, p.60

relações entre conhecimento e poder? Quantos usos pode ter um arquivo? O que fazer com as lacunas?

Interessante notar que o que está escrito nos documentos do judiciário descritos no livro nem sempre corresponde a um desejo de expressão de quem deu o depoimento; trata-se de material bem diferente dos diários ou dos escritos contidos nos cadernos que descreverei mais adiante.

Ao descrever suas experiências com os arquivos, Arlette nos faz perceber que essas falas colhidas nos sistema judiciário podem ser pensadas como as figuras que saem do coro do teatro; corifeus que vêm ao proscênio dizer o que pensam. Com humor e perspicácia, a pesquisadora comenta o que percebe sobre a diferença do que é dito sobre os depoimentos de mulheres e homens:

Elas preferem falar alto e forte, violentas e decididas, sem jogar com sua lendária fragilidade, e se utilizam, para convencer, de todo um jogo de detalhes que quebra a solenidade da narrativa, deixando-a ao mesmo tempo mais acessível e familiar ainda que irregular. A palavra feminina é frequentemente abalada pelo movimento, pontuada pela enumeração sucessiva e breve das seqüências ocorridas, onde percebemos mais do que uma integração à vida coletiva, quer dizer, verdadeiras funções na cidade.¹⁸

Parece então que a força narrativa das mulheres faz com que as múltiplas cenas se tornem visíveis, trazendo um colorido vigoroso e encorpado aos acontecimentos. Talvez o desprendimento de quem não tem muito a perder e tem muito a falar. Aproximo aqui o que percebe Farge, quando afirma que “a complexidade se solidifica debaixo dos nossos olhos”, de uma certa corporalidade/materialidade entrevista na fala de Wollstonecraft de que a vida é mais que um sonho. A fala das mulheres do arquivo pesquisado por Farge traz o corpo de maneira direta e clara.

No ensaio “O valor do riso”, Virginia Woolf destaca a importância da perspectiva feminina na tomada de posição contra padrões sociais opressivos. Ironizando a pretensa superioridade masculina, Woolf expõe suas reflexões aos poucos,

¹⁸ FARGE, 1989, p.47 (tradução livre)

subvertendo e desnudando valores estabelecidos. O riso, muitas vezes tido como expressão menor, ganha estatuto de “faca que ao mesmo tempo instrui e dá simetria e sinceridade aos nossos atos e à palavra falada.”

Mais do que qualquer outra coisa, o riso preserva nosso senso de proporção porque lembra-nos sempre que somos apenas humanos, que não há homem que seja um herói completo ou inteiramente um vilão. Tão logo nos esquecemos de rir vemos as coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade.¹⁹

A escritora ressalta o olhar “selvagem” das mulheres (e crianças) capaz de captar leituras outras e evidenciar o ridículo das estruturas de poder que as oprime. O riso que acontece numa explosão inesperada atinge seu valor como dispositivo; expõe arcadas dentárias; iguala todos os seres sob a perspectiva corpórea. O riso como faca.

As mulheres e as crianças, então, são os principais ministros do espírito cômico, porque nem seus olhos foram toldados pela erudição nem seu cérebro obstruído pelas teorias dos livros, e assim homens e coisas preservam ainda os fortes contornos originais. Todas as excrescências horrendas que invadiram nossa vida moderna, as pompas e convenções e solenidades maçantes, nada temem tanto quanto o brilho de um riso que, como o relâmpago, as faz tremer e deixa os ossos expostos.²⁰

Sobre cadernos

O material variado que chamo de arquivo pessoal conta com muitos cadernos, por isso transcrevo aqui algumas anotações sobre essa prática, feitas a partir do artigo *A montante da escrita*, de Louis Hay, misturadas a pensamentos que daí surgiram. O que está sublinhado a seguir são palavras do autor:

¹⁹ WOOLF, 2014, p.37

²⁰ Idem, p.38

- armazenando a duração do vivido (p.7): a tentativa de apreender, de segurar o vivido, para passar adiante o vivido? Gravar ali na pele do papel o que se recolhe com os dedos no ar, para que chegue a outros olhos? *Messages in a bottle*.

- o diário torna-se um reservatório potencial de textos (p.7) – o que pode ser desenvolvido como dramaturgia ou tese está lá, em um caderno, concentrado em poucas palavras. Como um fio de meada, para ser tecido depois.

- O papel próprio dos cadernos é oferecer à pena um espaço duplamente interior (p.7): num caderno escreve-se algo de dentro que continua num outro dentro?

- O autor diferencia diário, caderno e caderneta, sendo: diário o que se constitui pela malha da escrita do tempo; caderno, o que tem seu lugar sobre a mesa, ou seja, o lugar consagrado à escrita mais nobre, a que vai ficar; e caderneta, “pequeno caderno de bolso destinado a receber notas, informações”, segundo o dicionário *Robert*.

- Louis Hay observa que a escrita provisória geralmente é feita em cadernos, enquanto textos com intenção e forma de trabalho continuado (artigos, falas em simpósio), são feitos em folhas avulsas. O que é provisório deve ser escrito num lugar seguro e o que é permanente deve ser escrito em folhas que podem se perder uma da outra. Será? Os oráculos, parece, não queriam ser guardados. Caráter provisório? O que diz Dante: *A Divina Comédia/Paraíso/XXXIII* : “(...) Assim ao sol a neve se aniquila,/Assim na leve folha, entregue ao vento,/ Se dispersava o orác’lo da Sibila.” E em Virgílio, *Eneida* III, lemos que “a sibila Cumana escrevia os seus oráculos sobre folhas soltas e depois as jogava no ar sendo dispersadas pelo vento.”

- peculiaridades de emprego/função dos cadernos e lugares onde devem caber, onde moram, para onde serão levados

- a textura das folhas, o atrito do lápis, a maciez e grossura da ponta da caneta, o prazer do contato da escrita: o papel e o grafite ou a tinta.

- a anotação que não pode esperar para ser escrita busca apreender em estado bruto: a observação, a sensação, o pensamento – as *fontes da escrita*: anotação-olho-d’água de um texto futuro.
- a faísca que clareia a relação do vivido com a invenção (p.11)
- justaposição de escritas: diferentes escritas, assuntos
- a passagem do vivido ao revivido, do revivido ao imaginário (p.13)
- estatuto do temporário, do revogável: domínio privilegiado do lápis que é mais fácil tanto de manejar quanto de fazer desaparecer (p.13)
- às vezes a repulsa de voltar a ler diários, cadernos e cadernetas; às vezes desejo de queimar tudo; às vezes desejo de botar tudo em ordem e não mudar nada do que foi escrito (a partir de uma citação de Guilloux, p.16)
- a jusante – lado para onde se dirige a corrente de água.
- a montante – parte onde nasce o rio.

Entre a montante e a jusante: o espaço e o tempo de uma escrita à espera, fora da obra, em liberdade.

Agora, como arquivista do meu próprio arquivo, descrevo três cadernos de onde tirei trechos para a colagem “Amor em tubo de ensaio”, que está no capítulo seguinte.

Caderno *Bolette*

Mandei fazer um caderno de capa mole transparente para acompanhar os ensaios da peça de teatro *A Dama do Mar*²¹ em 1996, quando a personagem que me cabia se chamava Bolette. Fui numa xerox e pedi que encadernassem folhas em branco

²¹ Texto de H. Ibsen, direção de Ulysses Cruz. Temporada de cinco meses em teatro construído na beira do cais da Praça Mauá onde hoje se encontra o Museu do Amanhã. O cenário eram montes de areia real e o fundo de cena eram enormes persianas por onde se via o entardecer e o mar. Um dos personagens chegava de barco. Tínhamos um galgo em cena.

sem pauta. Queria um caderno leve, maleável, dobrável, mas com alguma proteção às folhas. Queria um caderno que pudesse andar na chuva e resistir à exposição aos diversos alimentos espalhados pelo espaço durante o período de trabalho de mesa. Esse trabalho consiste em ler minuciosamente a peça em volta de uma mesa, antes que se comece a marcar as cenas com o corpo dos atores no espaço. Tem duração variável, e é o momento em que se levanta material através da leitura de textos diversos, da observação de imagens.

A capa é transparente: sua primeira página apresenta dois esboços de desenhos a lápis: dois rostos: um no canto esquerdo de cima e outro no canto esquerdo de baixo; o de cima tem olhos arredondados, o de baixo tem olhos puxados com sobrancelhas que seguem o movimento dos olhos, olhos felinos arqueados para cima e marcados por olheiras. Esse tipo de rosto desenhado (olhos-nariz-boca) aparece em outros papéis e cadernos preservados no arquivo, é um desenho recorrente.

Nas páginas seguintes, estão grafadas questões e tentativas de conceituações dos temas levantados pela peça *A Dama do Mar*, de modo a manter toda sua complexidade na encenação. Misturadas a isso, seguem pesquisas sobre o universo de um “imaginário norueguês” (o autor da peça, Henrik Ibsen, é de lá); um levantamento de mitos nórdicos como a descrição da árvore Yggdrasyl. Notas sobre exercícios feitos com músicas variadas, para descobrir características psicofísicas de cada personagem. O estudo revelado no caderno investiga as relações entre os personagens e seu contexto; procura as linhas de força presentes em cada ato. No meio disso, surgem emulações de registros de diário de alguns personagens e também questionamentos pessoais meus. Pode-se ver também bilhetes de atores da peça, comentando o próprio caderno.

Apresenta caligrafias, tamanhos de letras, formas e espaçamentos muito variados. O fato de não ter linhas favorece o uso irregular do espaço. Emprego de lápis e caneta em equilíbrio mas as escritas mais apressadas são todas a caneta. Existem desenhos feitos a lápis 6B, variados: rostos, figuras humanas, paisagens, mandalas. E manchas de café. Gosto muito das manchas de café.

Esse mesmo caderno viaja comigo para Paris, em 1997, depois do fim da temporada de *A Dama do Mar* no Rio de Janeiro e é suporte para cartas escritas e não mandadas – procedimento que também acontece em outros cadernos e diários que mantive, aí, pela vida, desde muito cedo.

Interessante notar os saltos cronológicos que este caderno apresenta: algumas páginas que seguem as duas cartas escritas para o filho que não nasceu, encontra-se o esboço da entrevista dada por escrito quando minha primeira filha nasceu, um ano e meio depois. A maternidade e seu aspecto concreto – armado: quando uma entrevistadora me perguntou: “e então, e a maternidade?”, minha resposta foi sobre as instalações da casa de saúde onde o parto aconteceu. Maternidade era a *Perinatal de Laranjeiras*. Eu estava no mundo das fraldas de pano, dando conta de uma amamentação farta e febril; eu doava dois litros de leite por semana.

Caderno *União*

Este nome se deve à capa: é um caderno da marca União. A capa é de papelão duro “rosa velho” meio mesclado e tem espiral metálico. É um caderno médio. Tem duas manchas meio circulares, irregulares que devem ser de água. São manchas que revelam o espraçamento do líquido que caiu ali mas não há alteração na cor da capa, por isso imagino que tenha sido água. Talvez um copo de água em cima do caderno, talvez dois copos. Formam uma espécie de ameba que tem uma ameba menor dentro. Ou uma espécie de flor com pétalas meio dentadas. Tem o tempo ali.

Este caderno, em sua maior parte, atravessa um período que vai de 1994 a 1998.

O caderno União deve ter sido comprado no Rio e levado para uma viagem que fiz ao Marrocos, pois sua primeira página começa com o cabeçalho: Casablanca, 13 agosto 1994. Pode ter sido comprado em Portugal também, pois passamos por lá antes de atravessar o estreito de Gibraltar.

Percebo, pelas datas, que esse caderno não foi levado para a viagem longa à Paris porque lá pelo meio do caderno, aparece uma lista de nomes de ascendências e descendências genealógicas do Velho Testamento, sem data, que foram feitas para um personagem que não levei à cena, antes da viagem. O próximo escrito já é do final do ano, quando voltei de Paris e retomei esse caderno pelo bom tamanho que ele tem. É médio, cabe na bolsa.

Os escritos, aqui, todos à caneta, apresentam caligrafias menos variadas, poucas rasuras e quase nenhuma página em branco. A folha é macia e o caderno é pautado. Algumas transcrições de jogos de I Ching e o desenho de um cenário que foi sonhado. Pela classificação de Louis Hay este caderno entraria na categoria dos diários.

Esse caderno traz muitos sonhos descritos. Em 1995, a preparação de uma personagem para a TV incluiu, como parte da minha pesquisa, visitar alguns ciganos. A cigana Rorarní me incumbiu da tarefa de anotar sonhos todos os dias durante duas semanas. Nesse período, uma vela do meu tamanho estaria acesa no altar da família dela. Tinha um ritual feito em casa, de que não me lembro bem, com frutas, velas coloridas acesas e a recitação de uma oração em romanês (língua falada pelos ciganos pelo mundo). A anotação do sonho era para ser feita assim que eu acordasse. O que foi feito desses sonhos? Nada. Rorarní nunca quis saber nada sobre eles, mas eu segui escrevendo sonhos por um tempo neste caderno. O outro *trabalho* que a cigana recomendou foi, para mim, mais significativo na época: uma oferenda de sete enxovais para bebês. Essa oferenda/trabalho me trouxe alegria pelo sentido de afirmação e distribuição de materialidades concretas num assunto vibrante para mim. No mínimo sete mulheres ficaram um pouco mais felizes recebendo roupinhas, fraldas, cueiros e sapatinhos.

No final do caderno, vindo de trás para frente, da direita para a esquerda, como as escritas judaicas ou árabes, encontramos fichamentos e anotações de textos feitos recentemente, em 12 dezembro de 2018: “A Montante da Escrita” de Louis Hay e *Le Goût de l’archive* de Arlette Farge. O caderno, que teve início em 1994, sofre

hoje, agora, durante a escrita desta dissertação, refluxo das marés. Pororoca de tempos.

Caderno *Esquisse*

Segundo a classificação de Louis Hay, esse caderno é uma caderneta. Foi comprado em Paris. Tem forma de bloco de notas com espiral metálica pintada de branco e folhas na vertical. A capa é verde escura e tem escrito a palavra *Esquisse* que significa esboço em francês. É uma caderneta para desenhistas, supõe-se. Na capa, o desenho de um círculo com riscos de lápis em tons de marrom e especificação sobre a gramatura do papel: papier esquisse, grain fin (grão fino, não é um qualquer) Grammage 64 g/m², 60 feuilles 12x16cm.

Esse também foi um caderno de sobrevivência. Talvez o mais obviamente de sobrevivência. Na época que andava com ele, me sentia em carne viva e estava morando em outro país, em uma casa provisória, numa vida sabidamente provisória.

A caderneta começou a ser escrita em 1997, mas em sua primeira folha apresenta uma data estranha no alto da folha: 30 - 01 - 02 /dez /2010. Não dá pra saber se o ano é 2002 ou 2010. Logo depois vem o telefone da Casa do Saber e abaixo uma série de questões que parecem se referir ao trabalho sobre *ações físicas* do Odin Teatret. Possivelmente essas anotações foram feitas em 2010 porque em algum momento me refiro à peça *Fazendo Ana Paz* que foi montada em 2005. Ah, a data deve ser: dias 30 de novembro, 01 e 02 de dezembro de 2010. Claro! É isso. Devo ter levado essa caderneta ao encontro com Eugenio Barba e Julia Varley no Teatro Poeira, aqui no Brasil, porque nela estão escritas, as impressões que tive em 1997, ou seja, treze anos antes, quando estive em Holstebro, na Dinamarca, com o Odin Teatret. Julia Varley está no Brasil em 2010 lançando seu livro sobre seus estudos como atriz. O meu hábito de deixar a primeira folha dos cadernos em branco fez com que essa caderneta começasse pelo que aconteceu muito tempo depois.

Seguindo na caderneta, voltamos então para a viagem a Paris em 1997: algumas páginas de cópia de trechos do poema *O Cão Sem Plumas* do Cabral, em letra miúda para que os versos caibam inteiros na linha da pequena folha do bloco.

Justapõem-se, então, escritos heterogêneos, todos de 1997, feitos em Paris. Listo:

- perguntas sobre o método de trabalho de Eugenio Barba
- planta do apartamento para onde vou me mudar
- vários endereços de pequenos apartamentos para alugar com os respectivos telefones anotados no encontro com o alemão que aluga *studiôs* no mercado negro: *Allo Logement Temporaire* é o nome do seu escritório.
- endereços de pessoas, indicações de como chegar a um lugar; na contracapa de trás: indicações decisivas: os nomes dos lugares, linhas de ônibus e metrô para chegar no *Odin Teatret* em *Holstebro*, na Dinamarca, escritas por Eugenio Barba
- uma lista de palavras, conjugação de verbos e expressões em inglês feitas no trem para Hamburgo, na Alemanha. Falando francês há quatro meses o inglês ficou enferrujadíssimo.
- anotações sobre as sessões de cinema francês dos anos 50, títulos de filmes com o ator *Louis Jovet*²² e frases de personagens e atores sobre as artes da cena.
- textos a serem decorados em oficinas, em francês e depois traduzidos; essa caderneta mistura línguas: português e francês na maior parte do tempo mas também aparece inglês e espanhol.
- cartas não mandadas, pensamentos que tentam elaborar o que estou vivendo ali, receitas de cuidados e atitudes para saúde.

²² Louis Jovet foi um proeminente ator dos anos 50 que fez parte do movimento de renovação do teatro francês, encabeçado por Jacques Copeau. O movimento destaca a importância do corpo na cena, indo de encontro à tradição declamatória do teatro francês. Num dado momento, Copeau propõe a supressão temporária da palavra para que o corpo “fale”. Nesse movimento surge a pesquisa de Etienne Decroux e seu trabalho sobre a mímica dramática. Diferente da mímica clássica, esse tipo de trabalho tenta dar relevo ao drama muscular que acontece nos movimentos.

3. AMOR EM TUBO DE ENSAIO

Amor comece a andar em mim,
nesse corpo onde me pesquiso e te pesquiso
por dentro de mim, uma larva-migra
Amor, uma larva que migra

Do olhar de fora e do olhar de dentro. Um tubo de ensaio.

Sempre tive a impressão, desde muito pequena, de estar dentro e fora de mim, como cientista; assim fui me ensaiando em encontros e desencontros; guiada pela larva migra, o intercessor-mór, ora mouro ora aurora; vivendo na carne seus nascimentos, arritmias, paradas, mortes e ressurreições.

uma aventura de navegação

alto mar, alta voltagem

empreitada para bravos

...não sei se sou brava, sei que não tive escolha

alguém tem?

amor provocador de deslocamentos. acelerador de partículas.

xamã fabricando simbioses:

liberdade/ prisão

contração/ expansão

sístole/ diástole

amor em estado bruto – dentro dele, todos os outros:

o que quer justiça para todos

o que quer bem ao outro

o famélico famigerado faminto que quer

deglutir o ser amado

o que te dá armas

o que te desarma

o que se esquece de si

o que se esquece de ti

labirinto de

desdobramentos da mesma

kriptonita

geleca

luminosa

pulsante



a gente pensa o que pode

: frase anotada em caderno em curso sobre o zaratustra do nietszche; derivado para *a gente ama como pensa*, como pensa o amor e soa renato russo tão contrário a si é o mesmo amor camões aquele camões aquele que deixou a mulher morrer afogada em alto mar mas salvou os manuscritos de os lusíadas

alto mar

um mar da Noruega:

Élida

As focas, na verdade, são pessoas que, por vontade própria, se lançaram no mar e se afogaram. Todo ano, na noite de Reis, elas podem vir à costa e tirar as suas peles de foca. Ficam iguais a qualquer pessoa.

Bolette

Vivendo aqui, estamos completamente afastados de tudo que acontece. Como a carpa lá no tanque. Há o fiorde ali tão perto, onde cardumes de peixe selvagens passam para lá e para cá. Mas o pobre e manso peixe doméstico nunca pode se juntar a eles. Eu sou um deles. Uma carpa.

A dama do mar. Henrik Ibsen

Anotação durante a montagem do Ibsen

O lago, o sombrio, o latente. Amor água parada... o que pulsa e não se vê. Preciso ir embora daqui ou estarei alagada, alagada por dentro com o sangue de sucessivas hemorragias internas. Este é um pântano profundo, o amor está em estado de pântano... Algum dia estarei totalmente livre deste pântano?... Descansar na areia sob um sol suave, lá no limite da terra com a água, olhando as nuvens mudarem de forma, eis aí uma trégua desesperadamente desejável. Mas o que vejo é o estado de alma entre vida e morte. Estado de putrefação. Oferendas para orixás... orixás se alimentam do cheiro, do invisível, durante três dias as comidas ficam ali, oferecidas... e eu?... Espero. O que? O que me prende aqui? O que é que me faz escrava de coisas que não quero? Prisioneira que se apaixonou pelas correntes... ou pelo musgo que nasceu delas... memórias amalgamadas a esperanças, num musgo... Já nem sei do que dependo... Preciso matar alguma coisa... o quê? Preciso parir alguma coisa... o quê?

Foi o começo do fim. Na época eu estava grávida. Na época eu jogava I Ching.

Te chamei para atravessar a grande água. Juntei meus exércitos aos teus. Iniciamos a caminhada. O mar se abriu diante de nós. Quanta pujança, quanta vida, meu Deus! O sol brilhava nos pequenos espelhos bordados nos estandartes de nossos exércitos. Tambores. De repente você quis recuar... Olhei para um lado, olhei para o outro e só via água, ondas enormes, prontas para estourar, mar cruel, aberto, suspenso... Quis morrer. Eu gritava e você não ouvia, apenas recuava com seu exército enquanto o meu desaparecia... pedi a Deus que nos perdoasse a falta de coragem, a falta de crença, a falta de amor. Senhor, não me amo o suficiente para atravessar a grande água. O mar inteiro, ali à minha volta, pronto para desabar... Eu, bagaço, com medo, abandonada, traída e ao mesmo tempo larga por dentro, ávida. Pensei em beber todo aquele oceano sozinha e morrer desfeita em mar. As ondas estouraram... naufraguei.

Corte-seco.

Ar. Interrompida a gravidez. Ar na barriga. Ar. Passaporte. Ar. Aeroporto. Ar

Vou junto e vou ficar com você o tempo todo. Eles só deixam o ar entrar e então é tudo completamente natural.

E o que nós fazemos depois?

Vamos ficar bem depois. Como antes.

Colinas como elefantes brancos. Ernest Hemingway

em casa: Ela me viu sair do banheiro, pingando água do banho, mal enrolada em uma toalha de rosto. Ela me dá um suco de laranja feito com todo amor que sente por mim; ela cuida de mim, é uma ama de leite de uma mulher de 30 anos. Dou o primeiro gole. Ela considera que tudo está bem, não sabe o que está acontecendo mas estou me alimentando, isso é bom. Ela se vira voltando para a cozinha, é quando ouve o estrondo do vidro quebrando na parede do corredor. Na parede. O suco de laranja escorrendo. Silêncio. Volto pro chuveiro. Ouço na água corrente algo que diz: *Se você sobreviver, já está bom.* Ela limpa o chão, limpa a parede e chora sem que eu veja. Cuidado. Ela queria o bebê.

no teatro: Cordélia, filha do Rei Lear, era a que mais amava aquele pai. Gostava dos arroubos, dos olhos brilhantes, da paixão do pai pela vida. Não tinha como ver a falta de maturidade, a dificuldade de ouvir críticas, a arrogância do pai. E agora, nesse momento, lhe perguntam, diante de toda a corte real, nessa espécie de programa de auditório, o que é que ela tem a dizer a ele rei, seu pai, como prova de amor, para ganhar mais terras que suas irmãs. O que tem a dizer? O que tem a dizer, Cordélia? Nada. Não quer mais terras. Não entende. Vai para o desterro, deserdada.

Paris me acolhe. Paris me recolhe. Posso escorrer entre estações de metrô sem nome.



Do alto de um sexto andar num bairro bom,
em um quarto que me cabe
pra que eu não sobre muito,
subir escadas quase caracol
carregada de sacolas e
ninguém saber meu nome é bom.

Um aceno
é o máximo de calor que posso receber de
um corpo.

casulo cosmopolita



O mundo dos olhos. Os olhos do mundo. Muitos mundos nos olhos. Os olhos de todo mundo.

Decroux diz: *Il faut pas regarder les autres dans les yeux, ça abîme la distance pour maintenir le personnage qu'on a besoin.* Jovet diz: *Il a quelque chose dans le ventre.* Eu não tenho mais *quelque chose dans mon ventre* e toda posição nas aulas de mímica me trazem a imagem, a sensação de um esqueleto em formação

do bebê que não deixei se formar



Margarida, de Goethe grita. Seu bebê indo embora no rio. Ela mesma o deixou ali. Ela grita no escuro do cárcere. Ela vê seu bebê indo nas águas. Grita para Fausto:

Vem! Corre ! Depressa! Acode teu filhinho! Sabe? A via é essa, que borda o rio. Remonta-lhe a corrente! Corta-o na ponte! Darás num matagal em frente! À esquerda encontrarás o açude de um moinho... que ainda está boiando o bebezinho. Vai, salva-o, que és seu pai! Vai! Vai!

Está condenada à guilhotina. Mesmo que não estivesse, seu corpo não é mais seu.

isso que me une a esse homem não tem nome; meio visco, meio sangue,
meio carne, meio sal, meio sina, resina, âmbar, meio mel.

vejo nossas pernas de cavalo, nossas asas de dragão, impulso
proporcional à repulsa, amor proporcional à morte.

não sei se vou embora ou se engravidado.

encontros lancinantes e solidões de morte; moto contínuo de luzes e
sombas. será amor isso, esses nossos pais nossos filhos que giram em
torno de nós?

às vezes ímpeto de lambar tuas vísceras, mastigar tua carne, beber teu
sangue. vejo teu leite de homem pulsando sementes, com teu cheiro, teu
gosto, teu visco. bebo tudo, teu suor, tuas lágrimas, minha placenta, meu
sangue, onça

- notícia: junho de 2016: mataram uma onça
no desfile da tocha olímpica no brasil.
mataram jagaretê. os homens matam as
onças.

sonho: *Um leão na árvore. Um baobá. Um bebê está dormindo numa rede em um galho do baobá. Alguém me manda cuidar do bebê. Mas o leão sou eu.*

outro sonho: *tinha morrido assassinada por um homem mais velho, poderoso e amado, talvez um feiticeiro, e tinha morrido queimada na cama depois de transar com ele; ele me queimava com o meu consentimento. Comentavam minha morte, diziam que ele tinha matado a mulher rebelde; eu mesma comentava, subindo e descendo as ruas do Pelourinho, na Bahia, falava dessa mulher. Descobrem que eu renasci e o mesmo homem aparece, só que agora mais jovem, mais bonito, meio dourado, numa cama enorme na beira de um mar bravio. Ele pergunta onde está o meu cavalo, dentro de mim; eu estou nua e quero que ele entre em mim e ache o cavalo selvagem, eu não quero morrer de novo. Ele começa a procurar, há vários livros abertos em volta de mim com pinturas de cavalos em atitude de rebeldia, correndo, empinando, olhos abertos, bocas abertas, pinturas de Goya. Ele fala, pergunta, onde está o seu cavalo, eu não respondo, não posso responder. Alguma coisa acontece e ele não me mata, saio correndo da cama e vou correndo pelos corredores da casa, eu quero entender porque ele quer me matar. Por alguns momentos entramos num acordo mas ele diz que não pode garantir que não vai me matar porque isso é maior do que ele e eu sei que é assim, não pode ser diferente. Ando pela casa querendo fazer minha mala, pegar minhas coisas, jogo rápido algumas roupas dentro da mala, algumas fotografias e quando vou botar os discos, o processo fica lento, começo a não reconhecer os discos. O tempo todo o olhar do homem em mim. Os discos estão lacrados. Ele me ama e me ameaça. Eu gosto dele mas sei que ele não consegue deixar de me matar. Cores vermelhas, marrons.*

#####

O fio, a tecelã, mãos delicadas que puxam fios, velozes, coloridos, renda de bilro, costuras, remendos imprevistos. Tecer o rio, as ondas do rio. Muitas pedras no fundo do rio; as pedras provocam correntezas. Na calma aparente do rio cristalino pulsam correntezas de pedras imprevistas, pedras aparentemente dóceis, redondas, seixos rolados... O rio prendeu o pé do menino pequeno e ele morreu afogado. A mãe chorou muito. O pai falou que fazia outro. Eles jantaram um pão meio cru e a sopa estava fria. A mulher chorava e não queria mais se mexer. O homem não sabia o que fazer. Lá fora a velha sentava em cima de um tapete e sentia o sol na pele. Que bom estar viva e sentir o sol na pele num tapete em cima de um gramado.

Aqui em Paris, como se fosse outra pessoa. Sem passado, como se tudo fosse um sonho, um filme, uma realidade que eu desliguei o botão, sou um esboço. Fecho os olhos e vejo a baba antropofágica,



palavras escorrendo das articulações, misturadas ao sangue, às cartilagens e a pequenos pedaços de ossos; baba de vísceras e palavras. Estudo francês. Vejo um concerto na televisão da Aliança Francesa, *com imagens de Fez, uma cidade do mundo árabe. Como tudo poderia ter sido e não foi. Lá em Fez fica o Palácio dos Atentados, atentados, loucos, sem limite, como “êta, menino atentado!”*, aqui substantivo, *atentado de terroristas contra turistas. Escapamos por pouco, eu e você turistas, por um dia escapamos da morte. Soubemos disso no noticiário do avião. Palácio dos Amores ficou para trás, Palácio dos Amores era o nome do lugar, do hotel; a paz sempre guardada pra depois, pra depois, pra depois... e assim decapitamos as estátuas em volta da piscina do hotel de Fez e nublamos para sempre a lua cheia de Fez e calamos os cantos das mesquitas cortando a língua de todos os muçulmanos de Fez.*

SOCORRAM ME SUBI NO ÔNIBUS EM MARROCOS

Maroc. Palais Jamaï. Jamais



PUC-Rio - Certificação Digital N° 1712237/CA

Porque se calam as mulheres? Porque me calo com um nó na garganta nesse quarto de hotel em Casablanca onde Sam não quer rien du tout PLAY IT AGAIN AND AGAIN AND AGAIN GANINDO no corredor. Como quem aprende um

novo idioma me calo e presto atenção pra ver se entendo, se capto. Tento várias linguagens, a do riso, a do corpo, a de morfemas... está difícil again and again and again qual é a palavra? Farejo o que é que estou errando e vejo que o homem deitado na cama me trata assim porque assim trata a si mesmo. É um sobrevivente. Do quê? Marrocos é um país de homens; quando fomos tratar o carro alugado para atravessar o deserto, quem falava francês era eu, mas o marroquino só olhava para o homem que estava comigo enquanto me ouvia, ventríloquo ao contrário. Agora, enquanto o homem dorme eu desespero. Bebo água e escrevo enquanto o homem dorme. Hoje é dia 13 de agosto, aniversário do meu pai lá no Brasil. Quero falar com ele. Vejo por aqui vários



marroquinos com a cara do meu pai. Queria estar no colo teu colo, pai, tô tão triste! Queria mandar um abraço pelo dia de hoje. Queria um abraço. Não dá. Tudo muito longe.

Chamo meu pai, o mouro nas etimologias de nomes próprios para bebês. Não dá pra ligar. Complicado. Fuso horário. Dizer o quê? Quero pegar o balão do vestidinho e voar pro Brasil. Não dá. Dou voltas pelo corredor do hotel. O homem dorme. No fundo do corredor escuro uma cortina que voa. Uma fotografia se revela, é um pai que tenho dentro, talvez entre as costelas, no timo. Com ele volto pro quarto e durmo. Ouço sua voz cantando pra eu dormir: mañana por lá, mañana te espero, Juana, junto ao café, te juro, Juana, que tengo gana de ver te la punta al pé...

O tal concerto na Aliança Francesa me levou até Gibran, um violonista flamenco que me mandou um bilhete enrolado numa zarabatana, enquanto a bailarina flamenca dançava uma música que tinha letra do Lorca

*la luna es um pozo chico
as flores non valen nada
o que valen son tus brazos
cuando de noche me abraças*

Mas a larva, nada, não migrou com Gibran. Talvez a tristeza tivesse deixado o sangue denso demais para que ela pudesse migrar, talvez Gibran não tivesse sondas capazes de perfurar camadas tectônicas em mim, vai saber

a larva estava doida, o amor, desencontrado, gerava esse tipo de frase: *vou morrer se você não vier agora* mas o que vem não é aquilo de que eu tenho fome e aquilo de que eu tenho fome não vem, nada está bom e *bem que se quis depois de tudo ainda ser feliz* mas *americanos sentem que algo se quebrou está se quebrando*

foca sem pele na beira da praia em dia comum todo mundo vê, totalmente vulnerável, corpo morto, carne viva, nervos desencapados, qualquer brisa faz doer, é preciso se proteger, escapar de predadores.

Em Paris, a carta de amor que saiu foi essa:

meu filho querido, pedaço de mim que eu não sei onde está, peço que dê um jeito de estar sempre comigo e me acenda alguma luz nessa escuridão.

Saudades. Vontade louca de te ver. Será que os mortos são sempre mais presentes que os vivos? É sempre mais inteiro amar o que não está perto?...

Amor, extremo amor; amor que não se aguenta, que arrebenta todas as veias... você, filho que não deixei ser carne, te sinto como um anjo que me acolhe com asas enormes, como se eu fosse ainda mais bebê que você.

%%%

E teve um amor com cara de perfeito, inegáveis qualidades, amado pelos amigos. Dois meses durou e acabou-se. Enjoei definitivamente da noite para o dia. Ele sofreu, eu não sabia o que dizer, a larva, migrou, não teve jeito. Se eu fosse grega acreditaria numa seta de cupido de pouca duração. Como não sou, não tive a quem culpar, nem dava pra tentar manobras salvadoras. Era aceitar que não estava mais lá. Não havia o que fazer.

D'après CDA, *o amor natural* é:

relógio de esquecer horas ar água comer descomer paz de espadas acesas
sono festival, acordar entre girândolas banho quente morno frio pelando
pele total unhas afiadas aceradas aciduladas cartas marcadas que se
desmarcam e voam suplício mansa onça pintada pulando saliva língua
passeadeira possessiva esfregar de barriga em barriga

*...e mesmo sabendo que era ruim, que me sugava o sangue, caminhava
para ele, às cegas, com aquele bicho no estômago, comendo as vísceras; em direção à
morte das escolhas, até ficar sem casca, lagosta trocando a carapaça, e desejava isso*

Existem amores parvos...

Carta a um desconhecido:

*Me vi sumindo pelas esquinas de lugares muito
diferentes de mim. Como água eu escorria pelas ruas procurando um espelho que me
refletisse. Tropecei numa poça, minha imagem mergulhou nela e não quis mais sair;
me disse que do lado de lá tudo era mais maleável. Fiquei horas conversando com ela;
disse que poderíamos ir jantar no japonês, ver a lua nascer laranja... passar a noite
bebendo, dançando... Ela, preguiçosa, só me dizia que não sairia mais dali; estava
aproveitando sua liberdade dentro do espelho. Não sei dizer quanto tempo fiquei ali,
parada, só me lembro de ter acordado numa esquina chuvosa, de paralelepípedos
úmidos, sem espelho e sem imagem. Enxuguei os olhos e segui, sem imagem e sem
procura. Só assim pude te ver naquele bar tomando um café. Parecia estar me
esperando ali, com o jornal esparramado na mesa. Sentei sem você me convidar já
sabendo que seria sua presa assim que teus olhos cravassem nos meus, ave de rapina
com as garras nos meus ombros, asas abertas e nós ali, tomando café com creme,
conversando como se nada nos ameaçasse, como se a vida durasse para sempre.*

ave de rapina com as garras nos meus ombros, asas abertas



o fado continua. a larva migra migrando... o amor teve outras caras e me

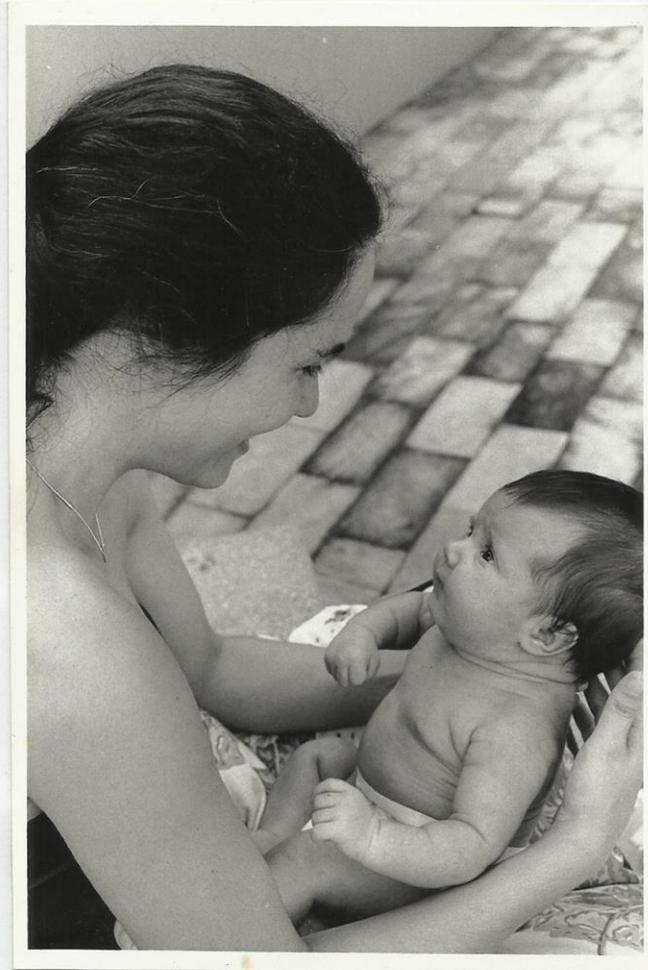


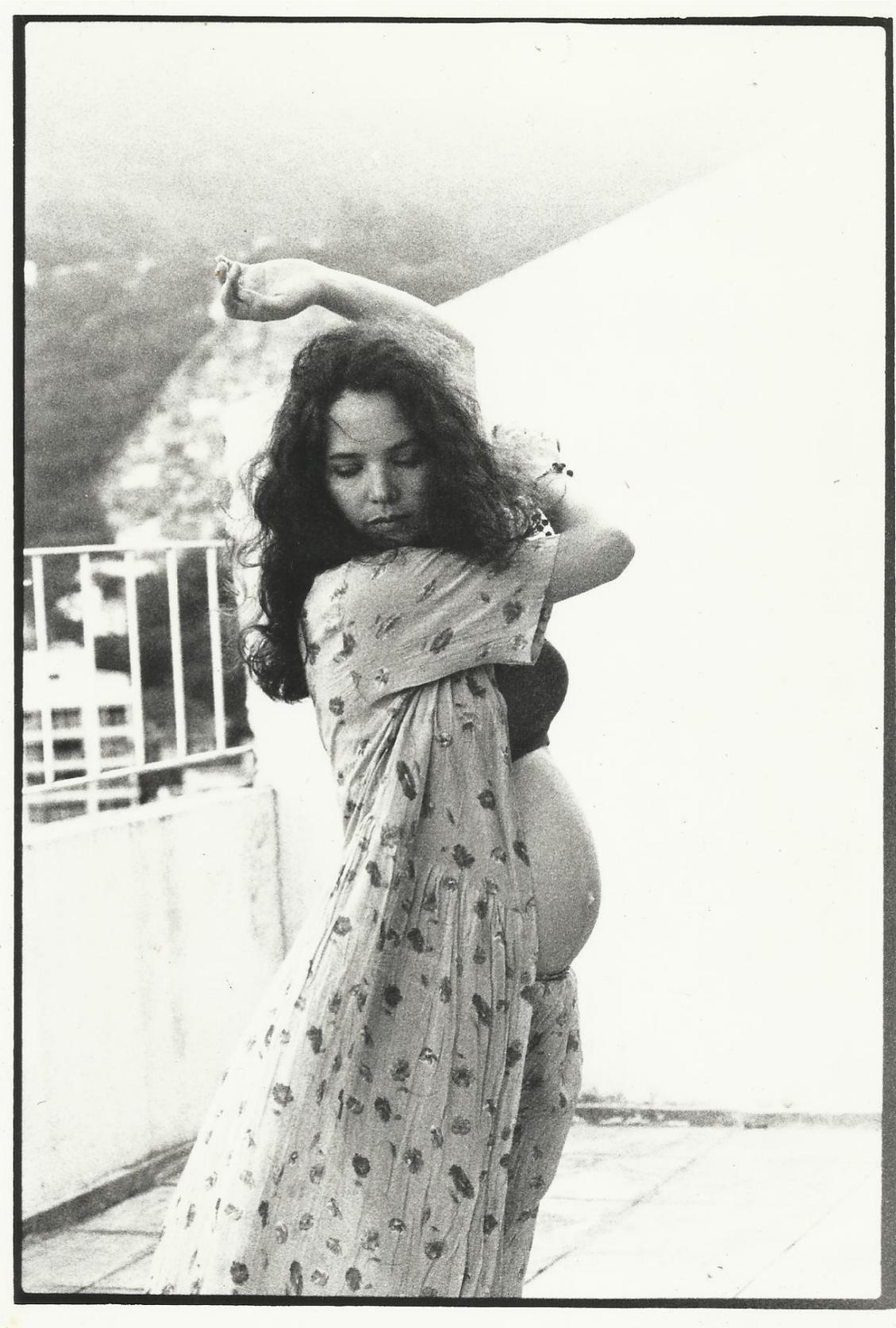
trouxe 4 filhos...

...amor-inundação,

coisa que é pra sempre, que não tem preço, amor- cornucópia, aquele negócio dos gregos, espécie de corneta de madrepérola de onde não param de sair maravilhas; quanto mais maravilha sai,

mais maravilha tem para sair. amor-presente, amor-doação.





Necessidade de sair para voltar.

*AMOR FIO**e amor pode ser assim fio**te deixar livre, livre, livre**amor fio de astronauta**que torna possível vôos fora da órbita,**fora da lei de gravidade,**sem o qual talvez não se voltasse mais**galáxias em espirais*

PROMISCUIDADE

casamento: emaranhado de miudezas

escovas de dentes, toalhas molhadas

cabelo no ralo, barafunda

tira o calcanhar da minha boca

dá cá meu fígado

essa gengiva é minha

com a partida da cara metade

se foram em sete dias 5kg de

carne que eu não precisava

DOZE ANOS amor separação

doze anos atrás

dois dragões se encontraram

juntaram suas labaredas na madrugada de Brasília

passarinhos cantavam no lago de manhã

doze anos depois

dois dragões voam cada um pra um lado

cospem o que há de um dentro do outro

bichos uivam na mata esta noite

VAZIO

teu armário

vazio

o silencio dele

vazio

meu peito

vazio

roendo doendo moenda de

vazios empurrando o peito

air-bag invisível

mas totalmente ali

TEMPO DE COMPOSTAGEM

bem vindos vermes que comem o que

está morto

depois viram não sei o quê

talvez voem dali

a terra fica com cheiro de chuva

só as cascas dos vermes ficam

mais 3 meses

e...sementes...brotos...cores...gostos

...é amor isso?

DESCOMUNICAÇÕES EM TEMPOS LÍQUIDOS

Non, rien de rien

Non, je ne regrette rien

Car ma vie, car mes joies

Pour aujourd'hui

pas toi

patuá sem orixá

toujours e jamais

o que já não é

où on met ça? où on met ça?

sei lá, sei lá...

...atende o telefone não...

olha em outra direção

Como um cão treinado eu pulo quando o telefone toca

NAMORO NO SOFÁ

conversa de papo pro ar
conversa de olho no gol
palavras que vem
palavras que vão
aguardando o
momento de
dar o bote
escorregar
pelo pêlo
decote
pele nuca
umbigo
vasto
mundo

SIM

4. PROCEDIMENTOS da colagem “Amor em tubo de ensaio”

Ensaio em três dimensões

Uma primeira versão da colagem “Amor em tubo de ensaio” foi feita para uma disciplina da graduação em Letras que lidava com cadernos e arquivos pessoais. Separei fragmentos de diários, cartas não mandadas, trechos de peças de teatro, fotografias, bilhete de metrô, umbigo de recém-nascido, conchas, um cavalo marinho e um palo santo. Guardei tudo numa caixa e fui me servindo deles. Alguns textos de articulação foram escritos durante a colagem. Minha caixa tinha pelo menos umas três séries possíveis e era preciso escolher um intercessor que agisse ali. Quando me encontrava ainda perdida sobre o que fazer, assisti a uma performance do poeta Carlito Azevedo que me apontou o possível intercessor. Carlito falava um poema, de maneira pouco comum: os versos iam se repetindo, num looping entrecortado, segundo uma fórmula matemática. Assim se produzia um ritmo latejante, vertiginoso, em que soavam ,como intervenção insistente, os versos “mas – é claro – havia um amor fazendo tudo doer”.

O carro avariado junto à moita de espinheiros
logo após a derrapagem, eis a circunstância.
Mas
..... – é claro –
.....havia um amor fazendo
tudo doer. E, no banco de trás, a nuvem de
conhaque e marijuana de onde emergiam,
iluminados, sépia, os rostos de K. e
da jovem índia.
....."Estranho a coisa toda não
parecer um pesadelo", dizia Aníbal, "com
tanta lua, a world music dos animais de
beira de estrada."
.....Mas o poema ia crescendo,
como a ferrugem nas pontas espinhentas da
lataria, junto à moita de espinheiros,
logo após a derrapagem.²³

²³ Sobre uma fotonovela de Felipe Nepomuceno, Carlito Azevedo. In: *Sublunar*, 2006

Não era minha intenção compor um ensaio sobre o amor, me parecia espinhoso; tema excessivamente explorado, passível de banalização. Fatalmente me obrigaria a lidar com estereótipos incontornáveis. Mas fui deixando que os materiais escolhidos guiassem a colagem e percebi que o tema aparecia como provocador de vários dos registros presentes nos arquivos. Os pedaços de texto iam sendo escolhidos, digitados e colados; algum elemento do final de um texto chamava outro, ora pela sonoridade, ora pelo efeito de ruptura ou associação.

Não houve intenção de seguir uma cronologia de fatos biográficos, pensei num discurso cortado, como uma sessão de psicanálise lacaniana montada artisticamente, que satisfizesse algum desejo mas deixasse vontade de mais.

Também não foi minha intenção classificar tipos de amor, mesmo porque considero estapafúrdia essa tarefa. Poderia dizer que parto do amor-corpo, talvez seja disso que se trate; chego ao amor-filhos que se liga ao amor-paixão. É uma fala do corpo. Talvez não devesse se chamar amor.

Já que se chama, assumo a palavra e começo invocando a entidade/santo/orixá assim como Carlos Drummond de Andrade em *O Amor Natural*.²⁴ Ao invocar essa força para que se instale no corpo, passo a percebê-lo como aquele parasita, conhecido como bicho geográfico, cientificamente chamado de *larva-migrans* e, no popular, larva-migra. Esse bicho anda por dentro da pele e deixa a marca dos seus caminhos pelo corpo da pessoa. Então o amor, ideal, romântico ou clássico, é identificado com um parasita, a larva, que anda pelo seu corpo sem lhe pedir licença, alimentando-se do que você não escolheu doar. Esse bicho-amor-larva-migra não oferece transcendência nem sabedoria nos moldes da razão intelectual. No caminhar da colagem, através das percepções postas em contraponto umas com as outras, labirinticamente passa-se por arrebatamento, desencanto, agressividade, desgosto. Na busca do êxtase, chega-se à concepção e nascem crianças de carne e osso.

²⁴ “Amor – pois que é palavra essencial/comece esta canção e toda a envolva./Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,/ reúna alma e desejo, membro e vulva.” ANDRADE, 1998, p.5

O tal intercessor-mór, enquanto o maior na vida da pessoa, impõe a jocosa arrogância de um soberano na hierarquia dos intercessores. Mór e amor. Os termos, envolvidos nessa observação, quebrados em sílabas e aglutinados em seus morfemas, reverberam sonora e imagetivamente. Fui escrevendo as palavras e examinado seus pedaços, em combinações possíveis:

mór móramor oramor amor que mora namora

ora mór aurora amor ora mouro ora aurora

mouro: sugere aquele que entoia cantos no deserto, sob um céu imenso, que nem sempre nos protege, vasto. Paisagem/lugar onde se pode ouvir sons das mesquitas, cantos que chamam de longe, ecoam; cantilena encantatória de perder-se, de perder a si mesmo diante de um outro, o mouro, a sedução do que é misterioso, aspecto mágico da noite estrelada no deserto, caloroso e febril. Um masculino mítico. Princípio ativo viril. Incansável como na expressão “trabalhei como um mouro”. A hora de descanso do excesso de luz solar. O mouro na cultura popular brasileira; as cavalhadas, encenações das disputas entre mouros e cristãos. Nesses ritos, o mouro é o incontrolável. O homem com adaga na mão, perigoso, cortante. Otelo que mata Desdêmona.

aurora: frescor das primeiras horas do dia, que vem logo depois da hora desesperada, perigosa e decisiva dos suicidas. A luz suave que promete horas novas pela frente, a surpresa das pétalas com gotículas, a maravilha leve, inesperada, o ar fino, o fio do astronauta, o que garante a perigosa viagem para fora de si com um fio incandescente que não queima, prende mas não segura, que possibilita infinitos, espécie de ritornelo, de estribilho para onde se volta mas também por onde se sai. O banho de água doce depois do mar. Mas também a hora em que canta a cotovia, hora em que Romeu tem que deixar Julieta. Limiar.

mouro e aurora: desejo e alívio para desejar de novo

O título “Amor em tubo de ensaio” convida o gênero literário ensaio, propondo contrapor experimentos científicos (da química, da física, da biologia) a

experiências vividas, onde se enfrenta o acaso sem a segurança e o controle de um laboratório. Um convite para que se entre no tubo de experiências. O ensaio literário se define como busca de pensamento rigoroso mas livre das convenções acadêmicas. Nele, exigências científicas convivem com invenções da arte.

Como atriz, a palavra ensaio me é muito cara; indica o processo, a gestação, as infinitas possibilidades antes que a personagem se apresente. Os exercícios realizados, aí, nem sempre chegam ao palco, mas emprestam sua potência à construção da cena.

Ensaio, então, como dispositivo prático: conjunto de procedimentos que engajam uma intuição rigorosa, uma escuta crítica; como prática que é tanto raciocinada como sentida, sem hierarquia entre intelectual e sensível; onde o que vai ser construído elabora raciocínios captando o sensível.

Para João Barrento, este é um “gênero intranquilo”, que se apresenta como “um campo de forças gerado a partir de um centro, expandindo-se e disseminando-se, construindo-se segundo um princípio de amplificação sem lógica sequencial ou causal (mas com visível rigor interno)”; ele acrescenta, citando Deleuze, que isso se dá porque “é sempre de maneira rizomática que o desejo se move e produz.”²⁵ O ensaio, então, segue o impulso do desejo e move-se como as raízes múltiplas das árvores tropicais que buscam longe, em direções imprevisíveis, o que lhes interessa.

A ramificação rizomática do desejo arrebenta o tubo de ensaio.

Segundo o ensaísta, existe neste gênero uma vontade de coerência interna, ainda que paradoxal, que seria, então, a forma possível de uma pulsão totalizante. Ele ressalta a diferença entre totalizante e totalitária. A pulsão do ensaio move-se na direção de uma totalidade “granulosa e fractal” que visa iluminar a multiplicidade concreta do objeto. E, movendo-se desta maneira, é possível que uma coisa seja abarcada na sua totalidade perdendo subitamente seus contornos e transformando-se num conceito. Pulsátil, pulsante, esboroante.

²⁵ BARRENTO, 2010; p.52 (os três trechos estão na mesma página)

Um dos seminários²⁶ de Lacan, explanando sobre mecanismos psíquicos que fazem com que um sujeito possa trair a si mesmo, traz no título a seguinte pergunta: “Agiste em conformidade com teu desejo?” O capítulo apresenta questões sobre o trágico e o cômico afirmando que saúde é agir de acordo com o desejo. A maior traição que se pode fazer é não agir conforme seu desejo.

Movimentos do intercessor – do arquivo à colagem

Estar a mercê da larva que migra é estar infectado pelo efeito do afeto, suas velocidades e lentidões.

Na feitura da colagem, procurei indicar como o intercessor (amor/larva; atração pelo outro corpo/invasão do próprio corpo) movimentava as linhas de força do trabalho. A perspectiva a posteriori considera o vivido como construção de sentidos paradoxais.

Quem começa o movimento? Quem escolhe o objeto do amor, o corpo ou o pensamento? Existe escolha nesse terreno? O que fazer com o arrebatamento causado pelo intercessor? Como deixar-se percorrer, deixar-se modificar sem se desintegrar completamente? Como não morrer?

Retomando agora a colagem, cabe lembrar que Espinosa define um corpo pela sua capacidade de afetar e ser afetado. Dentro da dinâmica dos afetos diferencia as paixões e as ações. As paixões podem ser alegres ou tristes, resultando em bons ou maus encontros de corpos. Mas mesmo no bom encontro, cuja relação se compõe com a nossa natureza favorecendo a potência de agir, ainda assim indica a tirania, incômoda, de uma paixão. Mesmo que provoque alegria.

Esta alegria é ainda uma paixão, dado que tem uma causa exterior: permanecemos ainda separados da nossa potência de agir, não a possuímos formalmente. Esta potência de agir, contudo, não deixa por isso de aumentar proporcionalmente; aproximamo-nos do ponto de

²⁶ LACAN, 1986, p.373

conversão, do ponto de transmutação que nos tornará senhores dela e por isso dignos de ação, de alegrias ativas.²⁷

O corpo, então, além de não morrer, busca a alegria da ação e não da reação.

Se Espinosa refuta qualquer superioridade da alma sobre o corpo, não é para instaurar uma superioridade do corpo sobre a alma, a qual não seria mais inteligível. [...] Trata-se de mostrar que o corpo supera o conhecimento que se tem dele, e que o pensamento nem por isso deixa de ultrapassar a consciência que dele se tem.²⁸

Não há Bem nem Mal, mas há o bom e o mau (para nós): o bom, existe quando um corpo compõe directamente a sua relação com a nossa, e, com toda ou com parte da sua força, aumenta a nossa. Por exemplo, um alimento. O mal, para nós, existe quando um corpo decompõe a relação do nosso, ainda que se componha com as nossas partes, mas debaixo de relações diferentes daquelas que correspondem à nossa essência: é o caso, por exemplo, do veneno que decompõe o sangue. Bom e Mau, têm pois um sentido primeiro, objectivo, mas relativo e parcial: o que convém à nossa natureza, e o que não convém. E consequentemente, bom e mau têm um segundo sentido, subjectivo e modal, qualificando dois tipos, dois modos de existência do homem: dir-se-á bom (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, enquanto persiste em si mesmo, por organizar os encontros, por se unir ao que convém à sua natureza, por compôr a sua relação com as relações combináveis, e, através disso, se esforça por aumentar a sua potência. Dir-se-á mau, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer os efeitos, mesmo quando se lamenta e acusa, sempre que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela a sua própria fraqueza.²⁹

A larva age como quem fura com esmeril; pesquisa, investiga, esquadrinha o corpo sensível. Em seu passeio, em sua busca insaciável por novos territórios, não

²⁷ DELEUZE, 1970, p.40

²⁸ DELEUZE, 1970, p.26-27

²⁹ Idem, p.32-33

para conquistá-los mas para alargá-los em latitudes e longitudes outras, em outras dimensões pode acabar prestando um bom serviço.

Quero então investigar o pensamento-riso como ferramenta que está entranhada no corpo, nasce no corpo, do corpo. Pode esse pensamento estar sempre em uso? O que corresponde a essa ferramenta?

Experimentando perspectivas – alguns trechos da colagem

No fragmento “Anotação durante a montagem do Ibsen”³⁰, escrita como espécie de “bilhete para si mesma” da personagem em estudo durante os ensaios de *A dama do mar*, surge a figura “o lago, o sombrio” presente no I Ching. O clássico livro chinês baseado na filosofia taoísta, quando interrogado, apresenta suas respostas em linhas que formam hexagramas com “figuras” e os respectivos aspectos a serem levados em conta. As respostas desse oráculo se referem às forças da natureza e às relações humanas fundamentais para a sobrevivência da espécie (alimento/colheita, união/casamento, viagens, guerras e outros eventos da vida em sociedade). O lago é também o habitat simbólico e físico da personagem em estudo, porém o que está em volta, como simbologia na peça, é o mar. Na redação da anotação, a atriz contagiada pelas pulsões da personagem insere acontecimentos pessoais vividos à época dos ensaios. Segue-se à anotação, “Foi o começo do fim”³¹ indicando que há uma decisão vital a ser tomada. Neste trecho entra a figura do mar e expressões clássicas do oráculo chinês, como “atravessar a grande água” ou “recuar com seus exércitos”, que encaminham a decisão.

A colagem se move guiada por assuntos ou perguntas sem resposta que puxam novos fragmentos. Esta é a trilha por onde se alimenta a larva-migra no território dos acontecimentos. Do mar para o ar, pode-se perceber um caminho de geografias: primeiro, nas falas da personagem, a figura do lago apresentando a água represada, sem escoamento e depois a figura do mar, água vasta em expansão que ameaça afogar o corpo da atriz que escreve. A esse momento segue-

³⁰ Ver colagem, p.4

³¹ Idem, p.4

se a figura do ar que penetra o corpo da atriz e provoca a interrupção da gravidez. O elemento é trazido por algumas frases do diálogo que aparece em “Colinas como elefantes brancos”, conto de Ernest Hemingway, onde um casal conversa sobre aborto num restaurante de beira de estrada sem falar palavras que remetam à gravidez. As colinas de tristeza, de falta de comunicação e negação da vida, imensas como elefantes brancos, ressoam no diálogo pacífico dos personagens; diálogo trivial, aparentemente sem conflito, anódino como uma granada antes que se puxe o fio-gatilho.

Essa atmosfera de perda e de não-dito instaurada pelo conto de Hemingway se estende pela cena seguinte na colagem, “*em casa*”³². Protagonizada pela atriz, em intervalos de ensaio, a cena retoma a situação de impasse da carta não enviada e, na angústia irritada do momento, apresenta seu ponto de vista sobre a mulher que cuida dela. A atriz arremessa o copo de vidro na parede sem que se saiba por quê. Sabe-se que havia um bebê.

Logo em seguida, na mesma página, lê-se “*no teatro*”. A atriz envolvida com sua sobrevivência, imagina-se ensaiando *Rei Lear* e experimentando na própria pele o desterro de Cordélia. Nessa situação, vê-se forçada a abandonar o palco brasileiro, seguindo viagem para outro país.

Objetos recolhidos à época da viagem e guardados (duas fotografias, um desenho esboçado e um bilhete de metrô) dispõem-se em uma folha de papel³³. Abaixo da imagem lê-se uma legenda sobre os olhos, a ação de olhar e o que se diz do olhar na técnica do ator. No alto à direita, vê-se uma foto tirada para documento. Olhar “neutro” que contrasta com a expressão expectante da foto maior “posada”, que está colada abaixo, numa diagonal, no canto esquerdo da folha. Ambas as fotos como que destacadas e “comentadas” – em tom dessubjetivador – pelo desenho dos olhos-boca-nariz que aparece repetido numa mesma folha de bloco, no alto da folha à esquerda. Pessoa e personagem, arte performática e arte plástica constroem e desconstroem subjetividades reais e ficcionais. Entre elas um índice do transporte concreto, o bilhete para o trem do metrô.

³² Ver colagem, p.5

³³ Idem p.7

A legenda segue misturando palavras em francês recolhidas de Etienne Decroux sobre técnica de ator/mímico. Quando Decroux diz que não se deve olhar para os outros direto nos olhos porque *isso* estraga a distância que mantém a personagem, está falando de uma ação cênica, trabalhada na técnica da mímica corporal em muitas horas de engajamento para o controle da musculatura. É um olhar-músculo, olhar-corpo. Posso lembrar da sensação de desvão, nos treinamentos, como se fosse possível um ator cair para dentro dos olhos de seu parceiro de cena, como se uma subjetividade/personagem pudesse ser tragada pela outra, ou ainda, pudesse fazê-la tropeçar em seu discurso por não oferecer resistência suficiente.

Outra parte do corpo importante para Decroux e também para Louis Jovet é o ventre. Jovet se refere ao estado de criação de um ator como um estado de “congestão interior”, e indica que é preciso se nutrir da vida da personagem pelas tripas.³⁴ Para elogiar um ator, ele diz: *il a quelque chose dans le ventre*. Ou seja, o ator que tem presença em cena está com alguma coisa vibrando em seu ventre. A partir da palavra *ventre*, volta o tema da gravidez interrompida. Entra, então, na colagem, a terceira imagem³⁵, feita no Brasil durante a temporada da peça *Urfaust* baseada no texto do Fausto de Goethe³⁶. Na cena, Margarida recebe a visita de Fausto, no cárcere, enquanto espera ser chamada para subir no patíbulo em que se cumprirá sua sentença de morte. Ela não reconhece o pai de seu filho e vê demônios em toda parte.

A criação do corpo da personagem

No processo de trabalho para a criação dessa personagem coletei imagens que me remetiam à situação que Margarida vivia: o fim de uma relação amorosa assimétrica e catastrófica. Para o gestual, além da memória, fomos buscar nos filmes do expressionista F.W. Murnau referências do romantismo alemão que constituem a personagem de Goethe. Com esse acervo e um estudo minucioso das

³⁴ Anotação minha a partir de um a aula de Louis Jovet, encenada no filme de Benoît Jacquot com Maria de Medeiros, realizado na França em 1986.

³⁵ Ver em “Amor em tubo de ensaio” p.8

³⁶ Montagem com o grupo *Os Satyros*, dirigido por Ivan de Albuquerque e Rodolfo Mesquita para o Festival Internacional de Teatro de Curitiba, em 1998

linhas de força das cenas, preparou-se a atmosfera do trabalho. Para criar a partitura vocal e corporal seguimos o método das *ações físicas*³⁷, em que o ator, aquecido física e psiquicamente, através de improvisações onde inconsciente e memória estão convocados, seleciona sequências de movimentos sob o olhar de um observador. Cria-se um corpo e uma voz pra a personagem.

Embora exija muito empenho, entrega e disponibilidade do ator, dificilmente um personagem é criado de maneira solitária. Essa concepção precisa de um olhar externo, co-criador. O olhar do outro que constitui o mesmo.

O que há de comum entre maternidade e criação artística?

Vamos a algumas diferenças: o bebê se forma sozinho, não é necessário nenhum esforço da mãe. Talvez alguns cuidados com a própria saúde para que possa cuidar bem do filho quando este estiver do lado de fora; mas a formação do bebê se dá independente da vontade da mãe. O corpo da gestante transfere para o embrião todos os nutrientes necessários para sua formação. Há que se ter cuidado para não ficar em déficit. Não raro mulheres sofrem com a perda de cálcio, ficam com dentes e cabelos fracos. Por outro lado, a formação da personagem requer esforço consciente sem descanso e algumas decisões. A mãe não decide: *agora farei os olhos, ou vou melhorar esses dedos aqui*, mas uma atriz está o tempo todo ajustando não só os entendimentos que tem sobre a personagem mas também a forma de expressá-los. E mesmo depois da estreia a *formação* continua em curso, até o fim da temporada. Isso não pode ser comparado à educação de um filho pelo simples fato de que o filho é outro corpo, uma alteridade radical em comparação com a personagem.

Algumas aproximações: o empenho em criar o novo, o que não existia, pela sensibilidade do corpo. Nos dois casos é condição a parceria com o outro, a

³⁷ Esse termo apareceu na fase final da vida do diretor e teórico russo K. Stanislavski, já trespassado pela técnica da *biomecânica* de V. Meyerhold. Grosso modo, o método das *ações físicas*, para o teatro, está ligado às teorias do corpo como linguagem e podemos perceber uma genealogia nessa pesquisa que vai de Stanislavski-Meyerhold, avança com o polonês Jerzy Grotovski e sobrevive numa variante no Odin Teatret com Eugênio Barba, onde a encontrei. Não se trata de uma evolução linear mas de uma pesquisa e certamente esse assunto daria todo um outro trabalho que não pretendo desenvolver aqui.

aliança dos corpos para a concepção. Como disse antes, dificilmente uma personagem nasce sem algum olhar externo, sem a relação intensa com parceiros.

O que materializa a personagem é o corpo da atriz como o que materializa o bebê é o corpo da mãe. Se uma personagem em estudo/gestação, por qualquer circunstância, não vai à cena, tem-se a sensação de entupimento, interrupção de vida, desperdício.

Outra semelhança é a condição de zeladora do espaço para que a experiência aconteça. Assim como a atriz deve cuidar do momento em que descobre alguma coisa da vida da personagem, onde está o nervo da questão encenada; a mãe deve cuidar para que nada ameace a experiência sensível da infância. Nas duas situações, trata-se de zelar para que os envolvidos possam permanecer na experiência o tempo que for possível e necessário para que a mesma se constitua como tal. A constituição de uma personagem voltada para a interferência sobre os valores e atitudes da plateia talvez não se distinga tanto das tarefas da mãe que cria e educa seu filho.

Quando a temporada termina, é um corpo que vai se embora com a personagem; perde-se uma companhia interna, uma interlocução ou talvez, uma intra-locução. Ficam as questões da personagem, como as boas conversas que tecemos com nossos intercessores, ou com os filhos que construíram sua autonomia. A alegria da companhia de um filho ou da cena compartilhada com a plateia tem sempre o sabor do efêmero. Nos dois casos é preciso deixar ir.

A questão da maternidade uma vez me foi apresentada de maneira tão forte que me gerou esse escrito:

*estranhar a palavra servir ser vir ser vir vir a ser a servidão a passagem
ser um vidão a passagem estreita entre casas sair das paredes e ser a
praia a cambraia na pele queimada de sol serve pra quê a que serve tem
que servir tem coisas que não servem pra nada e são indispensáveis*

*um psicanalista pós-lacaniano em uma primeira sessão estranhou muito
a quantidade de filhos que eu tenho perguntou pra que tantos filhos*

fui embora

*e fiquei pensando pra que servem os filhos
pra variar de lugar pra sair do próprio umbigo
pra ver o que pode um corpo
porque alguém te pariu*

*o que está por vir parece sempre mais poderoso do que o que já é
vir a ser serve a
servir é um dos maiores prazeres sempre nem sempre mas pode vir a ser
um dos maiores devires dervixes servem ao giro do mundo girar como
um dervixe não serve para nada mas enquanto se gira pode-se ver o
movimento do universo não sei se isso serve nem para quê serve
ser vir ser vir ser viço*

O amor e o viço das crianças, desde sua gestação até seu salto para a existência. Reproduzo aqui uma cena onde uma mulher que chega da maternidade-prédio e, num momento de descanso na cozinha, encontra Mirabeau, o compositor da célebre canção gravada por Clara Nunes nos anos 70.

MULHER: nunca mais vou poder respirar longe desse embrulhinho,
dessa pele, desse calor... arrebatada de amor...

MIRABEAU (cantando) Você roubou meu sossego/ você roubou minha
paz/ com você eu vivo a sofrer/ sem você vou sofrer muito mais/ Já não é
amor/ Já não é paixão/ O que eu sinto por você/ é obsessão...

MULHER: é Mirabeau, Mirabel, vamos comer umas bolachinhas
enquanto o bebê dormiu, uma xícara de chá, com mel...

MIRABEAU: sim, olha, todo mundo acha que fiz essa música pra uma
mulher... não foi não, foi pro bebê, assim que chegamos em casa, o bebê.

Mas, ainda assim, o que é *amor*? Uma palavra gastíssima, que não dá mais conta de nada, embora a matéria de que ela fala, ainda e sempre, provoque avalanches por aí. Uma das vezes que fiz aborto, existia muito amor e desejo de família. Mas existia também a situação confusa de separação não consumada e um contrato de trabalho recém-assinado por mim. O pai da criança e eu ali, decidindo, sofrendo e então ele me disse: *o que é isso que a gente chama de amor? É esse desejo do corpo de continuar, de virar outros?*

O desejo do corpo de virar outros. Devir e proliferar.

E a encenação como se apresenta em relação ao desejo de "virar outros"?

Ser habitada por uma personagem, ou por um orixá, talvez tenha algo a ver com maternidade, sim. Com gestação tem, com certeza. O tempo de maturação de uma fala, de um gesto pode ser comparado a formação das estruturas celulares de um bebê. Às vezes se vai à cena prematuramente. O diretor Amir Haddad fala de um teatro marsupial, onde estreia-se ainda em processo, como se as personagens voltassem ao ventre depois de cada apresentação para continuarem sua formação. E mesmo quando a personagem é considerada pronta para a cena, durante uma temporada, não há como ficar estagnado no primeiro entendimento da encenação. Mesmo quando a montagem teatral é rigidamente partiturada, existe sempre o imponderável, o corpo vivo, em contato com a presença de outros corpos vivos que modificam, com sua escuta, a "matéria mesma" da peça.

A margem aleatória da concepção dos filhos equivale à do processo de criação da personagem; como a arte de viver: entre o projeto e o acaso.

Como age o pensamento-riso na colagem

os sonhos

A maneira como os sonhos foram incorporados à colagem funciona como ferramenta epistemológica do pensamento-riso. Seja saltando de uma situação terrível para outra banal, seja juntando, na mesma figura, personagens vários, o

sonho apresenta dramaturgia própria e independente da escolha de quem sonha. Escrever a memória do sonho é outra ação que pode ser incluída nas viradas de fôlego: ao transpor as imagens para o papel ao invés de deixá-las de molho no corpo, impede-se que se tornem pedras de recalque. O sonho “bebê /leão” subverte a situação dicotômica fragilidade/perigo e a substitui pela paradoxal superposição da imagem do protetor com a do predador. O sonho da perseguição fatal, entremeada de mortes, renascimentos e fugas atabalhoadas, pode provocar o riso pela intensidade e rapidez com que metonímias e metáforas entram em cena, expondo a ambiguidade dos significantes.

por que calam as mulheres (a menininha na foto)

A superposição de tempos diferentes que convivem na mesma cena – o bilhete de ida para o passado no corredor do hotel, quando o ar parece irrespirável – promete movimento onde há paralisia. A evocação da cena Cordélia/Lear: um pai (o Estado, a Mídia) que desterra, outro (o mesmo?) que acolhe: nos dois casos, princípio ativo de movimento: neste caso, sair pelo corredor e ver o vento na cortina da janela – e isso sob os pesos do Marrocos, de seus homens que silenciam mulheres e do “homem que dorme”.

carta ao filho

Nesta carta, não mandada também, a remetente, embora tocando o cristal lancinante da tristeza, não se aceita vítima nem culpada da perda; vive intensamente a falta. A perda não está marcada como desgraça, recalque, ou amargo fardo a se levar para sempre. As últimas palavras são de acolhimento. A vida nova mesmo que não nascida, quando evocada pela escrita, torna-se, como o sorriso que brota das lágrimas, um índice de alegria, de abertura de possibilidades.

poemas

A invenção poética vem como mais um acesso: também um acesso de riso ao falar do assunto-mór.

Todo o trabalho da colagem procura levar ao dionisíaco, ao exercício das danças fantásticas, de escape do senso comum por amizade ao nonsense. Não está focado na paixão como larva-migra, nem no drama entre desejo e repulsa; não está

propriamente a serviço do choque e do trauma; mas antes a serviço do que ri, como êxtase do vazio. Os poemas vão se seguindo embebidos num lirismo que vai, com sorte, se desdobrando em humor.

A colagem “Amor em tubo de ensaio” se deixa pensar, então, como uma encenação cômico-épica da larva-migra, a partir de registros de seus efeitos no corpo da atriz/mãe.

5. UM NERVO ESTREMECE

Este capítulo se desenvolve em fragmentos que perseguem aquilo que, em *To the Lighthouse*, Virginia Woolf chamou de “o próprio estremece dos nervos” diante de acontecimentos vastos que resistem a se deixar reduzir ou interpretar. Busca responder em especial ao tremor que, assim compreendido, pode estar implicado na experiência do riso. A construção do texto tem como inspiração alguns procedimentos da poeta e tradutora canadense Anne Carson, em especial aqueles que comparecem no ensaio “Variações sobre o direito de ficar em silêncio” e em *Método Albertine*, livro que se relaciona de forma bem humorada e sagaz com Marcel Proust e os bastidores de sua escrita. UM NERVO ESTREMECE apresenta o processo de deslocar-se entre formas de pensamento, através de relatos e notas feitos da experiência com a cena.

I.

Um corpo que escreve. Vertigem.

Algo começa a andar por dentro das veias, dos ossos e, são muitos... o quê?... letras, juntas... algumas separadas... de ferro... letras de ferro dos tipógrafos que imprimiam textos nos papéis, a escrita na época da reprodutividade e... a velocidade do pensamento que... não se ajusta à das mãos... dos dedos servos, servos de um movimento funâmbulo que segue essa coisa que anda.

Gutenberg, o inventor da prensa, vivia numa região caracterizada pelo cultivo de vinho. Prensas já eram utilizadas para a obtenção do vinho, a fim de “ex-primir” o suco das uvas. A prensa de vinho foi tomada como molde embora ainda fosse necessário muito trabalho para transformá-la numa impressora tipográfica.”³⁸

Há algo de vinho na escrita.

A suspensão da placa, que não deveria girar, foi uma importante inovação nos tipógrafos.

Há suspensão.

Imagem: mulher de camisolão branco levitando paralela à cama.

Há algumas noites escrevo dormindo. Deito exausta e algo continua escrevendo, palavras, parágrafos. Levanto para jogá-las no papel e elas estancam, as palavras

³⁸ www.tipografos.net/tecnologias/maquinas-antigas.html, visitado em 07/06/2017

se escondem. Irritada, me deito. Elas voltam, saem detrás das pilastras. O quarto como castelo com muitas pilastras onde elas brincam, pra lá e pra cá, com túnicas longas, feitas daqueles tecidos dos vestidos da Pina Baush. E eu que me lasque.

Veja quanto corpo no trabalho da impressão:

Com ajuda do torniquete da prensa, imprime-se a placa com o papel sobre os caracteres. Enquanto um artesão imprime, o outro aplica tinta nos caracteres, sempre de forma alternada.

Uma prensa me espreme.

O desejo de escrever de modo tão impessoal quanto uma máquina de escrever. Woolf.

Escrever para não morrer. Foucault.

Nesse acesso de palavras vem muito lixo, muito detrito, mas eu não posso parar, escrevo para não morrer. Sei lá desde quando, criança ainda, corria para o papel pra me livrar dos fluxos de palavras; cortejo de passeata argentina surgindo das esquinas e ai de ti se resolver atravessar de um lado para outro da rua. Não dá. Melhor entrar.

(...)

Há uma saída – falar, falar muito.

São as palavras que suportam o mundo,
não os ombros. Sem o ”porquê”, o “sim”,

todos os ombros afundavam juntos.³⁹

³⁹ Paulo Henriques Britto. De vulgari eloquentia. In: *Macau*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p.18

A mulher febril que habita as ostras

Acordei com esse verso do Cabral. Ficou agarrado no meu apêndice... ou na clavícula... ou detrás da orelha. Ficou preso aí quando pus o ponto final em um texto que falava do Cabral, *en passant*, mas falava. Desde que ouvi a Hilda Hilst dizer que ele deve ter o pau quadrado, fico com um meio riso quando pego seus poemas. Bobeira minha, fazer o quê?

Riso é riso. Respeito. Sinal dos bons encontros. Diferente das *paixões tristes*, nesses encontros há produção de alegria. Te conto aqui que estou trêmula e febril agora, mas não estou doente. É como aquele *contentamento descontente* do português, o Camões, que salvou seu poema do naufrágio. Deixa a mulher e salva o poema. A mulher, acho que morreu, deve ter morrido. Não sei. Ainda bem que não preciso saber, não tem nada a ver com este texto. Ou tem?

A Mulher do Lado, do Truffaut.

é um filme que diz muito sobre o tipo de urgência que me atravessava. Eu entendia aquilo com todos os poros, com os órgãos, e agia nessa direção. Entendia a Fanny Ardant sorrir do nada com aquele bocão. A Fanny tem uma das bocas mais bonitas e expressivas do cinema. Nessa cena ela sorri quando não há do quê para um Gerard Depardieu novinho e ainda magro. Com covinhas. O arreganhar de dentes de um para o outro é um riso que arde. É visível a cumplicidade dos atores e o entendimento sobre o assunto de que falam. Vejo também alguma distância entre eles e imagino o Truffaut, diretor do filme casado com Fanny, dirigindo as cenas. Não é fácil. Não deve ter sido. Esse *ohhh* suspenso, apreensão no ar. O desejo dos personagens e dos atores ali num silêncio de estádio, o gol que não pode, triangulação forte, vibrante e delicada acontecendo ali, contaminando toda a equipe com aquela coisa-brasa, coisa-corpo-inteiro-engajado, fazendo a voz sair apertada pelas cordas vocais úmidas, frementes. Os músculos da goela esperando o ar passar para soarem as letras. O ar, descontrolado, passando aos poucos, às vezes é muito ar, fico afogada. *Vai se afogar? Vai se afogar?* uma voz me pergunta. Por dentro? Vejo o movimento do

ar e me acalmo. Não sou eu. É ela. Ela que está assim, Fanny Ardant, Jeanne D'Arc, Joana dos caranguejos, Maria Madalena, Margarida, Medeia, outra. Outra.

A mulher do lado mata o homem, ainda dentro dela, em cima dela. Depois se mata.

Na época eu não tinha filhos. A mulher do lado também não, mas o homem que ela mata sim, tinha filho e uma outra mulher, boa, que aguentava ele.

A mulher febril que habita as ostras volta.

Haroldo de Campos diz que Guimarães Rosa escreve com estômago de ostra. Um estômago que se projeta para fora do corpo, come tudo que pode lá fora e volta pra dentro do corpo. Escrita ostra. Fica ali fazendo pérola? O diretor de teatro Amir Haddad diz que pérola é doença da ostra. Não quer isso para seus atores.

São analogias diferentes. Onde está o curto circuito? Talvez na escolha, no manejo da *ostrice*. Rosa escolhe projetar seu estômago e maneja com destreza detritos do entorno. Detritos e delícias, que ele não é bobo. Não podemos esquecer que as anêmonas marinhas fazem parceria com o paguru, aquele caranguejo conhecido como bernardo eremita. Bernardo não tem carapaça e por isso vive em mutualismo facultativo com a anêmona-do-mar, que come todos os restos de comida dele. Ela vive grudada nas costas dele e mata todo predador que se aproxima dele com veneno mortal. Mortal para os outros, não para ele. Casamento perfeito. Parece. A *ostrice* do Rosa é diferente mas tem um quê dessa aí. Mutualismo facultativo. Ninguém sai perdendo. Talvez pudesse ter uma percentagem de direito autoral, talvez.

Gosto desse termo mutualismo facultativo: colaboração e escolha ao mesmo tempo. Parece bom.

A *ostrice* que o Amir Haddad fala se refere às doenças que alguns atores desenvolvem para gerar pérolas que vão acabar por fazer-lhes mal. O que será isso? Talvez uma espécie de contágio com a vida do personagem que não faça bem, que provoque aleijões psíquicos. Penso mais em técnicas muito rígidas que

engessam o pensamento crítico do ator, produzindo apenas obediência ao pensamento de outrem, geralmente do diretor. Obedecer pode até ser um alívio às vezes. Mas é bom que haja algo no ator olhando o quê ele está obedecendo. E que seja uma escolha. O tal do mutualismo facultativo. Não ter que fazer escolhas faz mal, vai emudecendo, entortando a pessoa. Uma espécie de treinamento militar. Ator milico. É nesse sentido que o Amir fala que alguns atores deveriam receber uma taxa de insalubridade em alguns trabalhos de teatro.

A ostra-ideia. Virginia Woolf, sobre como lhe veio *Mrs. Dalloway: a ideia começou, como começa a ostra ou o caracol, a secretar uma casa própria*.

II.

A boca como órgão expressivo.

Liv Ulmann no livro *Mutações* conta uma passagem em que Ingmar Bergman, seu marido na época, está dirigindo o longa metragem *Persona*. Liv trancreve o que ele diz à Bibi Anderson, a outra atriz em cena:

Quando olhamos para o rosto de Liv, verificamos que incha sem parar. É fascinante – seus lábios ficam maiores, os olhos mais escuros, ela se torna a própria imagem da cobiça. (...) Quando íamos filmá-la, eu disse à Liv que ela devia concentrar seus sentimentos nos lábios. Tinha de se esforçar pra colocar neles sua sensibilidade – é possível, sabe, situar os sentimentos em diferentes partes do corpo. De repente podemos chamar as emoções para o dedo mínimo, ou o dedão do pé, ou as nádegas, ou os lábios. E foi isso que eu insisti para ela fazer.

E aí Liv escreve para terminar o parágrafo: técnica.

Uma vez um diretor me falou a palavra *boca*, pelo microfone lá da cabine, em voz baixa como se fosse só para mim. Lá do monitor ele percebeu onde estava travada a passagem de vida no meu rosto. Num instante os músculos da minha boca se afrouxaram, confiaram no resto do corpo que estava ali para me manter no vazio. É preciso que o vazio seja sustentado pelo corpo. Desse vazio vê-se o corpo como uma casca de cigarra, com muitos feixes de luz vazando, muitos fios que movem não só braços e pernas mas também as abas do nariz e os cabelinhos da sobrancelha. Nessa hora, acontece uma espécie de alteração na percepção do tempo e do espaço, como se o corpo entrasse em câmera lenta. Tudo isso a partir do momento em que a boca se ajustou, encontrou um tônus, relaxada e viva, como um gato.

Liv Ulmann não quis fazer *Fanny e Alexander*. Ou não pôde. Parece que não conseguiu se livrar dos compromissos que tinha. Bergman ficou furioso. Deve ter resultado em mágoas e brigas suecas. Vendo o filme temos ali outra atriz com uma boca esplêndida. O que Liv teria feito com aquelas cenas, nesse sentido da mudança de volume dos lábios e da cor dos olhos? Não que Ewa Fröling não dê conta daquela mulher que casa com o pastor quando fica viúva. Dá e é maravilhosa. Mas saber disso é uma camada a mais. Pensar que Ingmar Bergman escalou uma boca me remete a Samuel Beckett em *Not I*. Ele escreveu essa peça para a atriz Billie Whitelaw. Vendo as várias versões filmadas de *Not I*, é impossível não perceber a precisão vital dessa boca para qual ela foi escrita. São assuntos-boca um pouco diferentes. No caso de *Not I* temos uma boca sem corpo proliferando fonemas, sintagmas, hesitações pela sala. O texto exige velocidade e ritmo precisos. Lábios, língua e dentes instauram a linguagem como forma de vida. Beckett insistiu que era um fenômeno puramente bucal. Billie termina a filmagem no chão exausta e os dois se abraçam.

Pensar no paradoxo pelo qual suprimindo o corpo de que a boca participa, Beckett devolve a palavra o lugar em que sempre esteve – corpo. (comentário de Helena Martins que ilumina a questão).

Liv Ulmann e Erland Josephson em *Cenas de um Casamento* são dois atores-leões soltos na arena, totalmente comprometidos com a investigação das questões e

possibilidades daquelas vidas. Atores ensaísticos disponíveis e ávidos. Um trabalho ensaístico. Incansável tino da equipe toda. Percebe-se e pode-se imaginar a densidade dos dias de trabalho desse longo longa-metragem. Bergman tinha um teatro de marionetes quando era menino. Brinca agora com estas marionetes-pessoas. Vê-se que escuta os atores. Vê-se que os atores estão bem amparados. Atores ensaísticos acham bom não saber aonde vai dar.

Sempre penso em como era o set de alguns filmes.

56. É sempre enganador, o problema de se ler o texto de um autor à luz de sua vida ou não.

57. Uma vez admitida, a teoria da transposição é um mecanismo hermenêutico sem graça, invasivo e melancólico; no caso de Proust ele é também irresistível.⁴⁰

Li *Mutações* para um exercício de composição a ser apresentado no *Coletivo Improviso*, grupo de treinamento e investigação para performance. A proposta desse exercício partia de questões pessoais. Nosso grupo queria falar de falta. Eu tinha me separado do diretor que tinha falado *boca*. Tinha muitos cadernos escritos para não morrer. Escolhemos umas anotações onde, entre outras coisas eu listava várias opções para chegar à altura do tal diretor. Ele tinha 1,98m, eu 1,65m. Precisava na verdade de uma três-tabelas, aquela espécie de caixote que se usa no cinema quando um ator precisa estar na mesma altura que o outro no enquadramento. É muito usada em closes de alta intensidade dramática, principalmente os que terminam em beijo. Às vezes usa-se mais de uma três-tabelas. Segundo o anúncio da loja virtual 3T, três-tabelas:

(...) é uma ferramenta, feita da madeira da sumaúma, que vem ganhando espaço na área de decoração pela sua extrema utilidade. Antes encontrado apenas nos sets de filmagens, hoje vem agregando beleza e praticidade ao seu ambiente. Três-tabelas você utiliza de acordo com a sua necessidade! Conforme seu nome diz, pode ser usada em três medidas para sentar, subir, apoiar, decorar etc.

⁴⁰ *O método Albertine*. Anne Carson

Pelo jeito a minha relação com esse homem deveria ser acompanhada de vários ajudantes de set, movendo caixotes de sumaúma para todo lado. Pelas tabelas estava essa relação quando fiz a lista de soluções possíveis para o problema. A lista trazia modelos de sapatos de salto alto, roupas que me faziam parecer mais alta e ações: andar na meia ponta dos pés, ficar sempre num degrau mais alto quando estivesse perto dele, olhar para cima com o queixo como se estivesse olhando para baixo. Talvez alguns três tabelas no pensamento. Talvez apenas um para dar na cabeça dele e ir embora.

Devia estar ruim para os dois.

Mas não posso deixar de assinalar um certo procedimento-vampiro desse homem, como pude ver em suas relações seguintes com outras atrizes, sempre mais jovens, mais jovens, mais jovens.

Isabelle Adjani, outra boca expressiva, vive a moça que vence o vampiro do filme *Nosferatu* de Werner Herzog. *Nosferatu* é Klaus Kinski, careca e com unhas enormes. Bem diferente do meu vampiro que tinha cabelos fartos e belas mãos. *Nosferatu* tem coração de poeta. Ele pára para escutar as vozes dos lobos à luz da lua cheia. *Nosferatu* é um *queer* que aprecia delicadezas às quais os outros homens são indiferentes. Era perceber o quanto meu sangue estava indo na lábia do vampiro tropical, com tristezas de abismo e percepções mirabolantes. Ainda tinha a música do Jorge Mautner. “*oh! pero que letra tan hermosa...*” Faz parte de um imaginário.

Em outro filme, Adjani vivendo Adèle H. também faz parte de um acervo de sofredoras do amor. Outro Truffaut. O filme é baseado nos diários da filha de Victor Hugo, Adèle. Ela passa o filme inteiro obcecada por um tenente inglês que primeiro é um amor fulminante, depois é alguém que vai voltar, ele diz que não vai voltar, não quer voltar mas ela espera que ele volte assim mesmo. Espera e vai atrás dele. Fica morta na vida, andando pra lá e pra cá, de vestido e uma capa longa de capuz. Capa de veludo escura no frio branco, terrível. Estava na minha galeria de cenas possíveis, aquela mulher, com sua boca voluptuosa e triste, pra lá e pra cá. Tristeza em volúpia. Só que o calor do Brasil não suportava vestidos e

veludos, nem havia nos trilhos o carrinho com a câmera filmando. Não tinha graça nenhuma não ter ninguém filmando.

O pântano.

Às vezes se cai num buraco na hora de uma cena. Uma surdez, uma imobilidade, um pântano que não se parece em nada com a lama-festa fértil de um manguezal no Brasil. Ao longo da montagem da peça *A Dama do Mar*, do Ibsen, caí num desses em pleno ensaio. O diretor tinha gostado muito de uma improvisação dançada que fiz sobre a personagem que me cabia. *Me lembrou Pina Baush, estou muito emocionado*, ele disse. Bolette, minha personagem, era a filha mais velha do viúvo Wengel que tinha se casado com Élide, a dama do mar. A tal dama espera um marinheiro que virá do mar. Perto do mar há o lago. Bolette quer ir embora dali. Ao mesmo tempo se percebe como as carpas do lago. O diretor queria a transposição do que eu tinha dançado para a cena escrita pelo Ibsen. O ensaio estava sendo aguardado por ele, era o dia da chegada da areia do cenário, quilos de areia formando pequenos morros. Na hora da cena nenhuma palavra saía da minha boca. Não conseguia juntar o corpo da improvisação com a marcação da cena. O diretor esperando. Eu, ajoelhada, sentada sobre meus pés, sentindo a areia fria nas minhas canelas, a areia cedendo, eu imóvel, de olhos abertos, vendo pra dentro, um fjorde norueguês, umas gaivotas e uma voz: *vai ficar aí com essa cara de Isabelle Adjani?* É o diretor. Eu quero sumir ir. Quero me mover. Correr. Dizer alguma coisa. O diretor pergunta coisas. Eu não posso responder, estou com as carpas, que nadam, nadam, nadam no lago e não sabem que logo ali, perto delas, está o mar inteiro.

Não é toda hora que estamos nesse lugar antes da fala. Tem um quê de maravilha. De tempo suspenso. Pode-se voltar com tesouros. Não é para explicar. Talvez seja questão de conseguir deixar a experiência vibrante e transmissível. Tem um quê de violência também. É um lugar de estremecimento dos nervos. É isso que alimenta a cena durante uma temporada.

Mas, Ibsen, me diga: Bolette, que nome é esse, meu deus? As outras mulheres se chamavam Élide e Hilde, os homens, Lyngstrand, Hartwig, Arnholm... Bolette seria algo como Luluzinha em norueguês?

III.

O livro precisa ser de alguma forma adaptado ao corpo e, a esmo, alguém poderia dizer que os livros escritos por mulheres deveriam ser mais curtos, mais concentrados do que os escritos por homens, e estruturados de tal forma que elas não precisem de muitas horas de trabalho constante e ininterrupto. Porque sempre haverá interrupções.⁴¹

Assistindo Fanny e Alexander.

Comecei de mau-humor. O pai de um dos meus filhos adorava esse filme. Ele era solene com isso. O filme deveria ser visto em silêncio, a portas fechadas. Estou em casa com este filho de 12 anos e mais dois amigos dele da escola. Eles querem jogar Skate-Três na televisão. Só temos uma televisão. O filme vai passar agora. Ou eles ou eu. Digo a eles que não vou ver tudo. Duas adolescentes passam pra lá e pra cá se arrumando para uma “social”. Telefonam para uma terceira. Uma delas é minha filha. O pequeno, meu filho menor, está na casa do primo.

Começou. A festa de Natal dos atores, uma família do teatro, guirlanda de suecos, dançando de mãos dadas passando por todos os cômodos da casa. Plano sequência, sem cortes. Muitas idades e tamanhos de gente, classes sociais misturadas, todos parecem ter as bochechas rosadas.

⁴¹ *Um teto todo seu*, Virginia Woolf

Meu filho pergunta: *que horas acaba esse filme?* Digo pra ele ir comer. Não lembro que Fanny e Alexander tem três horas e meia. O bando de meninos vai para a cozinha fazer experimentos. Apreensão, mas estou com Bergman.

Alexander com seus olhões observa a festa. Lembra os olhos desse meu filho.

O pai de Alexander está morrendo. Começa a morrer no teatro. O menino tem medo da morte, dos escarros do pai moribundo no quarto. O pai está ensaiando Hamlet, interpreta o fantasma; não é muito bom ator mas é muito amado pelos colegas. O pai tem uma síncope em cena. O amigo do meu filho vem dizer que acha que a geleia de damasco está estragada e mostra a invenção do outro amigo que misturou shoyo com banana. Intervalo.

Na volta do aconselhamento culinário, vejo a mãe de Alexander, que é atriz, enredada agora num casamento desastroso com um pastor protestante. Lembro das memórias do Bergman lidas em *Lanterna Mágica*. A história do circo. Aos sete anos ele diz ao colega na escola que tinha sido vendido para o circo pelos pais e que em breve iria embora com trapezistas e acrobatas para ensaiar com a bela moça que evolui em cima do cavalo. O colega dedo-duro conta para a professora que fica chocada e leva a questão à direção da escola e aos pais do pequeno Ingmar. Além de levar uma surra, o menino sofre uma série de humilhações. Bergman conta em suas memórias que sentia dificuldade para distinguir entre o que era imaginado e o que era real, e que via histórias inteiras a partir de imagens.

Lembro como a luz do sol refletia na beira da louça quando eu comia espinafre e, movendo o prato de um lado para o outro, eu conseguia formar figuras diferentes com a luz.⁴²

Alexander é duramente questionado sobre realidade. Os olhões de Alexander observando o discurso massacrante do pastor sobre mentira. O pastor é muito cruel nas palavras mas o menino elabora em silêncio algo sobre imaginação. O pai de Bergman, pastor luterano, acreditava numa disciplina rígida, que incluía surrar e prender os filhos nos armários.

⁴² *Lanterna Mágica*. Ingmar Bergman

As adolescentes saem para a festa, lindas. Os meninos inventam outra brincadeira que nem vejo. Bergman me fisgou. Estou com fome mas não quero parar. Não vou preparar nada. Bendito Hortifruti feito hoje. O filho pequeno liga para dar boa noite da casa do primo. Que amor! Vai dormir lá. Pego uma banana.

Os filhos da atriz sofrem. Esses atores... fazem teatro no cinema! O pastor, que na verdade, é bispo, continua perseguindo as crianças. A carinha redonda da louríssima Fanny, bochechas rosadas e olhinhos vivos. Uma atrizinha. Esse homem horroroso! ... essa mulher ainda se sente atraída por ele, cruzes! O padrasto-pastor jogou fora todos os brinquedos das crianças, não deixa eles visitarem a avó. Agora Alexander responde a outro questionário, uma inquisição!... sobre a história que o menino teria contado à empregada. O questionário é a arma do pastor. Alexander teve um sonho com a ex-mulher do pastor, que morreu com as filhas pequenas naquele quarto onde ele e Fanny agora dormem. A empregada é espiã do patrão. Ela acusa Alexander de mentiroso e reproduz a narrativa do sonho dele em que o padrasto-pastor prende a mulher e as filhas por cinco dias nesse quarto, o que acaba levando as três à morte. Assassino! Alexander observa as reações do padrasto enquanto a empregada narra o sonho, assim como Hamlet observa o tio enquanto os atores encenam o assassinato de seu pai. O pastor se revela em seu desespero e continua o questionário com mais fúria. Alexander mesmo acuado responde com desenvoltura às perguntas, lembra meu filho, sua calma e sagacidade para respostas, quando é pressionado.

As mulheres todas do filme prezam a liberdade. A sensualidade do filme é solta, sem culpa. Liberdade e teatro. As mulheres do teatro.

Gostei muito mais do filme agora do que quando vi em situação de solenidade.

O filme termina com as duas atrizes, sogra e nora, combinando montar um Strindberg, *O Sonho*, no teatro. A avó lê um trecho da peça para Alexander:

Mentira e realidade são uma coisa só. Tudo pode acontecer. Tudo é possível e provável. Tempo e espaço não existem. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece sua teia e desenha novas formas, novos destinos.

IV.

A mulher febril que habita as ostras. Entre ostracismo e voracidade.

A questão do ostracismo na vida de uma atriz pode ser um problema. Não se fala mais dela. Liv Ulmann diz: “a melhor coisa que pode vir com o sucesso é o conhecimento de que ele não é uma coisa desejável.” Não é algo que sirva para alguma coisa. O sucesso aqui sugere aquela espuma borbulhante, meio angustiante, aquela onda de espuma farta que exige que a pessoa dê conta de um corpo expandido demais, diante de milhares de olhos ávidos por alguma coisa que não está ao alcance da dádiva, que mesmo que se quisesse dar: não é possível. Esse sucesso não tem nada a ver com reconhecimento, compartilhamento ou mesmo com a libido pelo trabalho artesanal e vertiginoso que é lidar com o estremecimento do nervo, fonte da vida da cena.

A voracidade da ostra, essa reconheço. A mulher febril que habita as ostras. A voracidade para fora e o desejo de ostra de fechar-se, para estar chafurdando com seus achados, observando reações químicas e agindo em pequenos gestos de pintura, recorte, colagens. Movimentos que parecem contrários. Não são.

Bergman fala sobre sua mãe:

Eu era apaixonado por minha mãe. Ela era uma mulher muito afetuosa e muito fria. Quando ela era afetuosa, eu tentava me aproximar dela. Mas às vezes ela era muito fria e me desprezava.

Momentos-ostra da sueca mãe do pequeno Ingmar. Penso nos momentos em que preciso estar só e na sensação de cair num abismo quando alguém bate na porta: por um segundo não sou capaz de reconhecer quem está ali. Dá medo. Agave nas Bacantes não reconhece o filho e o devora como uma leoa. Dá medo.

Mas passa. Medeia, quando mata seus dois filhos, sabe muito bem quem são. Ela vem de povos bárbaros, está na posição de um saber não grego. Age de acordo com as pressões que sofre. Seus filhos, se sobreviverem a ela, sofrerão o diabo

nesse novo casamento do pai com a filha de Creonte. O mesmo Creonte que condenou Antígona?

De qualquer modo, fiquei muito enjoada quando fui decorar a cena em que ela chama seus filhos para a morte. Eu estava grávida do meu segundo filho. Não era enjoão de gravidez, era de horror. Uma tristeza imensa. Ela chama um filho depois o outro, fala dos cabelos e do hálito doce das crianças. Eu perguntava: *por que, por que escolhi isso? Podia ter ficado com a personagem da ama, que tenta removê-la... chamar os filhos para dar-lhes veneno, é demais!* Isso seguiu assim por alguns ensaios até o dia em que pude rir da minha situação. Me vi na sala de ensaio tendo que dar conta disso, do que estava sendo discutido ali e tive uma espécie de compaixão estonteante por essa mulher. Compaixão. Comi no prato de Medeia, do seu pathos. Vociferei aos prantos tudo que ela teria passado com Jasão até o momento que ri. O riso produziu uma virada de fôlego. Vi a escolha da Medeia, mesmo que Eurípedes tenha escrito a tragédia no intuito de dar algum recado contra o pensamento não grego. Vi uma Medeia em dúvida, que pode ter existido, que lidava com saberes selvagens, práticas de sacrifício, em alguma instância eu sabia o que era isso, lidar com sangue, com situações de vida ou morte. Daí em diante era uma alegria poder falar da Medeia e suas questões.

Um nervo estremece.

Entre risos e suor uma ostra vive sua febre.

A descoberta nunca cessa.

6. De Medeia à Margarida ou AS VACAS

Cartilha de cura

As mulheres e as crianças são as primeiras a desistirem de afundar navios.

Ana Cristina Cesar

I.

o diretor solta uns berros você tá louca o teu contrato é com a televisão margarida
de goethe é o caralho era só o que me faltava e a cabeça do assistente subscreve
tudo no ritmo não demora os dois estão berrando entre si contra ela que então
instala olhos de vaca

vê que não dá pra ser de outro jeito e vai andando lenta pelas dependências da
emissora balança sua cauda invisível entre as mesas das secretárias silenciosas os
olhos cada vez maiores pestanudos piscam pálpebras longas que demoram a
fechar e a abrir pálpebras vegetarianas

isso não fica assim você está descumprindo seu contrato quem você pensa que é

II.

nenhum sutiã cabe a solução é amarrar duas fraldas de pano em volta dos dois
órgãos que cresceram de tamanho dez vezes então ela dá um nó nas fraldas lá em

cima no pescoço do animal que agora ela é tudo bem que vaca não sabe dar nó mas não importa o excesso de produção provoca febre chamada febre do leite quarenta graus e como remédio nem pensar a solução é uma terceira fralda na cabeça com gelo a bebê mama muito bem excelente bezerra mas não dá conta de tudo que há nas tetas é preciso arrumar mais crianças para então a fundação fernandes filgueiras distribui o surplus pros necessitados dois litros por semana o leite materno é o melhor alimento cura até conjuntivite e nesse meio tempo ela se sente uma verdadeira alegria do mundo animal

quando dá por si já está com uma saia enorme godê duplo de flores amarelas e vermelhas sem blusa e na cabeça uma máscara de vaca amarela e preta daquelas usadas pelos homens nas cavalcadas de goiás cheia de flores coloridas salpicadas nos chifres imensos não não péra não é bem isso a questão é que foram muitas lágrimas até o leite descer e ela ter uma das melhores sensações que o corpo já viveu e ela dava graças a deus que naqueles dias de ajuste tinha uma mulher do amigas do peito dizendo tim tim por tim tim o que fazer pros seus magníficos rios lácteos não assorearem era necessária uma matemática muito sensível agindo sobre as glândulas estimular e conter ora calor ora gelo depois ordenha ordenha ordenha aí uma mulher bota a mão no seu ombro e diz pode xingar pode chorar ela tinha até esquecido diz meia dúzia de palavrões e desce tudo de uma vez as lágrimas e os leites só que ela também ri à beça *la vache que rit* as vacas precisam estar felizes

vai pra cama cantando não sabe se é o caso de cantar uma coisa tão literal mas canta assim mesmo respeito muito minhas lágrimas *orchata de chufas xis* mas ainda mais minha risada a vaca é profana mas na índia é sagrada e logo antes de adormecer finalmente ufa ela ainda lê uns versos do lucas viriato

Ser uma vaca em Mamallapuram

Para muitos bovinos é façanha

Tivessem elas nascido distante

Há muito que já seriam picanha.

III.

uma vaca essa mulher que mata os próprios filhos

não

o que dizer do indizível

nada

talvez ela só tenha tido a coragem de trabalhar a parte do monólogo em que medeia chama os filhos para a morte porque tinha um bebê na barriga mesmo assim o enjôo veio e se espalhou ela sabe o que é matar vidas dentro do corpo sabe também o que é levar adiante a vida de um bebê vida gerada de um encontro fulminante dois corpos dois corpos dois fulminados do encontro os raios não sobra nada que dê para acolher outro mais um o terceiro corpo então não bebê

devastação

medeia está devastada e seus filhos já nasceram

aquela stoklos de cabelo descolorido construiu um monólogo desconstruiu medeia o amor o encontro fulminante cenas de lençóis suados lençóis testemunhas dos corpos fatal mistura vital mistura medeia feiticeira da tribo bárbara feiticeira corta o irmão em pedaços para despistar o pai e pasolini ah pasolini faz essa cena tão bem tão bonito figurinos sem os jérseys de hollywood muita poeira pedras estrada maria callas medeia não canta ópera mas ainda assim é callas no deserto fugindo do pai com Jasão numa carroça e depois em corinto sem mármore humilhada lembra é lembrada pelas outras mulheres quem ela é quem de onde vem ela feiticeira sacerdotisa filha de rei ela tem como sair dessa em meio a pedras rústicas pasolínicas mas a performer descolorida e intensa quer outra coisa quer desmedeiar medeia a espetada stoklos relaciona a mulher que assassina os filhos a nós oprimidos brasileiros e jasão é o poder opressor e o coro conclama todos a dar um fim nessa matança medeia dela não mata os filhos medeia dela é o povo unido jamais será vencido grita *remendéia alma brasileira vamos alçar vôo na carruagem guiada pelo sol só que*

aí entra o rivotril na peça remediando dizendo *dessa vez não se glorifica a depressão*

medeia aqui é mito analisado explicado esquartejado autopsiado medeia aqui com todo o dismantelo toda a violência medeia aqui faz análise toma um rivo a medeia stokliana propõe a vida dos filhos como vitória real simbólica

um sim

vindo de forças antagônicas numa visão dialética para resolver uma questão binária

IV.

margarida de goethe é condenada à morte por ter deixado seu filho nas águas de um rio provavelmente um rio gelado onde o bebê morreu afogado se fosse na grécia e ele fosse herói teria sido achado e talvez matasse o pai algum dia numa briga sem saber que era o pai mas me pergunto quantos bebês deixados nos rios são achados será que algum talvez alguns heróis só sei que no hospital das clínicas do rio de janeiro pelos corredores há cartazes que pedem às mulheres que não joguem seus filhos na lata do lixo uma foto um bebê enrolado numa manta dentro de uma lata de lixo foto em verde e branco lata de lixo de arame vazado para que se veja o embrulhinho ali o sentimento margarida pesado triste não cabe julgá-las cabe sim cuidar dos bebês margarida foi decapitada em praça pública mas antes da sentença já estava devastada.

V.

Em pesquisas sobre Medeia, acha-se isto:

Em Corinto, a felicidade de Medeia foi de pouca duração. Já com filhos de Jasão, foi alvo da intriga do rei Creonte que influenciou Jasão a deixá-la, para poder casá-lo com a sua filha, Creusa. Tendo convencido Jasão, Creonte tratou de banir Medeia de Corinto. Contudo, antes de abandonar a cidade, Medeia ainda conseguiu vingar-se, aliando astúcia com magia. Fez chegar às mãos de Creusa um vestido e jóias. Cada acessório tinha sido embebido numa poção secreta. Assim que a sua rival se vestiu, sentiu o seu corpo invadido de um fogo misterioso que logo se espalhou para o seu pai, que a tentou socorrer, bem como para todo o palácio. Alguns narradores contam que Medeia, em fuga, não teve possibilidade de levar consigo os filhos que, perante a negligência de Jasão, foram apedrejados até à morte pela família de Creonte, como vingança.(...)

Mas os cidadãos de Corinto não gostaram desse final e então:

(...) a versão mais conhecida é a de Eurípedes e é ainda mais sombria. Apresentada pela primeira vez em 431 a.C., aqui é a própria Medeia quem mata os filhos antes de fugir, não num acesso de loucura, mas num ato de fria e premeditada vingança ao marido infiel. Eurípedes foi, na altura, acusado de ceder perante um elevado suborno de cidadãos coríntios que preferiam uma versão onde não fosse o povo daquela cidade a cometer o infanticídio.⁴³

Medeia não seria uma vaca. Talvez uma rata branca, que come os próprios filhotes. Isso eu já vi na banheira aqui de casa. A hamster branca da minha filha teve filhotes. Tinha que separar do macho. Deixei o macho na gaiolinha e botei a fêmea na banheira sozinha com os filhotes. Alguns filhotes cresceram um pouco outros sumiam da noite para o dia sem deixar vestígios.

⁴³ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Medeia> 12/12/2018

VI.

Um dia a escritora Lydia Davis se mudou para uma casa com vista para um campo verde. Ficava procurando ver animais por ali, mas nada, sempre vazio. Até que uns vizinhos compraram três vacas (que às vezes escapavam pra rua e era a maior comoção). Ela pegou o hábito de observar as vacas – e de anotar. Alguns trechos:

São de um preto profundo, quase nanquim. Um preto que engole a luz.

Seus corpos são inteiramente pretos, mas têm manchas brancas na cara. Em duas as manchas são grandes, como uma máscara. A terceira tem apenas uma manchinha do tamanho de uma moeda, na testa.

Ficam imóveis até começarem a se mexer novamente, uma pata, e depois a outra – dianteira, traseira, dianteira, traseira –, param em outro lugar, mais uma vez imóveis.

É comum ficarem inteiramente estáticas. E, no entanto, quando levanto os olhos alguns minutos depois, estão em outro lugar, mais uma vez inteiramente estáticas.⁴⁴

respiro das vacas devir vaca da davis como tão paradas por tanto tempo view-points de vacas aquela técnica de improvisação em grupo onde parar é ação que define espaços como andar também performance artes plásticas as duas coisas ao mesmo tempo e foram três anos de observação

⁴⁴ DAVIS, 2017. (p. 130-131)

VII.

Estou vivendo de hora em hora, com muito temor.

Um dia me safarei – começarei um safári.

Ana Cristina Cesar

Mas a ideia não é resolver Medeia. Não existe solução aqui. Não existe apaziguamento possível.

A tragédia trata de uma dor-orixá, capaz de levar aquela mulher a uma espécie de assassinato/suicídio. Com o meu corpo, que já tinha vivido perdas nesse campo, imagino que teria sido muito diferente viver Medeia se não estivesse protegida pelo fato de ter uma filha de dois anos e um bebê na barriga. Para encarar o abismo dela era preciso que meu corpo estivesse numa planície.

Medeia é escrita por um homem, artista, num corpo de homem. E na hora de trazer Medeia para meu corpo penso no candomblé, na força dos rituais onde a materialidade de cheiros e substâncias é concreta e age, atinge outras esferas de percepção e talvez produza outras presenças.

Quando fui madrinha de um *ogã* na Bahia, madrinha leiga porque não sou *raspada*, passei dez dias no quarto de santo com ele e com seus companheiros de *barco* (nome que se dá ao grupo de pessoas que cumprem juntas as etapas de sua iniciação). Foi uma experiência profunda, divertida e desafiadora. Acordar às cinco da manhã, com o dia ainda escuro para tomar banho de *abô* e comer baba de quiabo fria, foram provas para passar alguns limites. *Abô* é um banho feito de folhas que ficam muito tempo maturando. É viscoso, tem cheiro forte e bastante desagradável, se assemelha à água de um vaso de flores quando não é trocada. A função desse banho é afastar espíritos maléficos. E afasta mesmo, tudo. O filho de santo que está se iniciando está vulnerável, precisa estar protegido. Eu não estava nessa situação mas seguia as regras dos companheiros de *barco*. O *barco* é meio um útero coletivo, esse grupo se recolhe para a iniciação dessa vida que vai nascer

ali: a relação do iaô com seu orixá. É preciso morrer um pouco. Uma beleza, um risco, um amor profundo. O riso estava presente a maior parte do tempo entre nós, a capacidade de rir fazia parte da maneira de se comunicar e era até uma espécie de prova a se passar. Como por exemplo: em um dos muitos momentos de reza, que duravam algumas longas horas, encolhidos em cima dos joelhos, um pouco como os muçulmanos, olhando pro chão, era preciso atenção para responder o canto e bater *paó* nas horas certas. *Paó* são palmas abafadas, batidas de um jeito específico. Depois da primeira hora assim, a moça que estava ao meu lado, fala baixinho: *tá pensando que macumba é mole?* numa prosódia baiana que provocou uma gargalhada abafada em nós duas. E mais adiante lá vinha ela de novo, só com um: *é, pai, ó pai, é paó de novo*, e tome segurar o riso. E na hora do quiabo frio de madrugada: *ô dilícia!* Esse humor dos que estão passando provações juntos, humor fraterno da vulnerabilidade, transitava nos nossos olhares em silêncio mas também na vista grossa que às vezes a mãe de santo fazia. Me parece que essa iniciação, embora cheia de regras a serem obedecidas, exige um senso crítico de seus iniciados pelo simples fato de o corpo estar em jogo o tempo todo. Aproximo esse estado ao princípio ativo do procedimento do humor: saber-se vulnerável e em vez de sucumbir, criar atmosferas de leveza e escape. A condição de recém-nascidos em corpo de adulto possibilitava leveza, desprendimento e ousadia (ah, essa palavra! Na Bahia *ousadia* se refere a sexo, acho lindo: *fulano já quer fazer ousadia*, acho bonita essa perspectiva do sexo como algo alegre e que de alguma maneira sai de si, alarga fronteiras entre uma pessoa e outra, me parece algo afirmativo na maneira como é falado, na prosódia e nas situações em que vi isso ser dito). Com a leveza, o desprendimento e ousadia de quem está nascendo treina-se também a capacidade de se olhar de fora mas com o corpo todo engajado. Acredito que isso pode levar ao riso de si mesmo.

Voltando a experiência Medeia-candomblé. Quando vi meu afilhado bebendo uma mistura de mel com o sangue do cabrito imolado, com o corpo todo pintado e ornamentado com penas de galinha brancas em volta do seu pescoço, cabeça e ombros, me pareceu que uma corrente de vida passava por ali. Esse imbricamento do corpo dele com o corpo dos animais suspendia juízos. Afinal os animais tinham sido sacrificados e tornados sagrados por horas de canto, palmas e tambor. Quando um animal apresentava reação contrária ao sacrifício, não participava

dele. Essa reação do animal era cuidadosamente decifrada pela mãe de santo e pelos *ogãs* de corte. Sentia-se um respeito enorme pelos animais. Nada a ver com os matadouros de vacas e galinhas industriais onde os bichos pressentem que vão morrer mas não podem deixar de morrer. Gritam e tentam não seguir em frente mas não há como. Também não tem a ver com aqueles separadores de pintos, nas indústrias de produtos ovíparos, em que os pintos defeituosos são jogados num triturador, piando desesperados e se debatendo, sem que o humano que controla a máquina mude nem a própria respiração diante disso. Nesse candomblé o que vi foi consciência do valor da vida daqueles bichos que servem para alimentar as pessoas ali reunidas para a iniciação. Toda a comida preparada para as festas segue os preceitos de cuidado e respeito. É muito diferente comprar um frango congelado. Ele não pia. Seu corpo está gelado e sem penas. Ainda assim quando uma galinha foi morta para a minha saúde senti uma tristeza imensa, sinal de que eu não deveria participar dessa prática religiosa de maneira tão frequente.

E Medeia?

Medeia jogou pedaços de carne do próprio irmão para distrair os cachorros que os perseguiram. Ela e Jasão em fuga, juntos. Como reagir à traição desse mesmo Jasão, motivo do rompimento dela com sua tribo? Jasão, o argonauta, para ser aceito e fazer parte do mundo grego, abandona Medeia para se casar com uma jovem princesa do mundo não-bárbaro. Medeia manda de presente para a noiva um véu multicolor e um diadema envenenado. Quem entrega os presentes mortíferos são seus dois filhos junto com o pai-noivo. A moça corre para cobrir-se com o maravilhoso véu que vai até os calcanhares. Coloca o diadema. Admira-se no espelho. O presente é irresistível. Poucos minutos depois seu gracioso corpo se dobra e ela volta a sentar-se em contorções de envenenamento. Espuma branca sai de sua boca. Chamas de fogo saem do diadema em torrente sobrenatural. O fogo completa o sacrifício.

Mas e os próprios filhos? Medeia sabendo que eles seriam mortos logo depois por conta do sacrifício da filha de Creonte, mata seus filhos para que eles não sofram morte ainda mais violenta nas mãos dos gregos. Terrível.

VII.

em qual momento do ensaio fui capaz de lidar com o enjô a ligação a sensação gosto da morte aborto tormento de afetos corte dos movimentos internos órgãos desapontados células desapontadas tristes desencontradas perdidas fantasiadas perdidas atrás de um bloco que não vai passar agora é cessar estancar o teor titulável⁴⁵ de estrogênio no sangue cessar tormentas a temperatura do corpo muda espécie de febre suave paixão os dois afetavam muito um ao outro fetos não sobreviveriam afetos demais não viveriam ela não teve estrutura não havia não via como deixar crescer nascer não havia como saber da estrondosa alegria de deixar nascer

a estrondosa alegria de deixar nascer

só quando teve três outros filhos percebeu que existe um momento na gravidez em que o corpo rejeita mudanças inerentes ao fenômeno gestação o corpo diz não medo enorme titânico abraça o corpo que só pensa em se livrar daquilo quer sobreviver à expansão

passadas as cinco primeiras semanas tudo muda ela é capaz de realizar tarefas impensáveis pode carregar o mundo nas costas how can they stand still for so long as vacas tão paradas sugerem filosofia how can cows for so long filosofando ela pode derrubar paredes liderar pedreiros bombeiros eletricitas e ainda coordenar a ala das baianas das porta estandartes e das pernas-de-pau pelas ruas

segue a movida madrileña

⁴⁵ Quando se faz exame de sangue para gravidez o resultado diz: foi (ou não foi) encontrado teor titulável. Esse teor se refere à quantidade de hormônio que permite afirmar com precisão desde quando a gestação está em curso.

7. O RISO NO ENSAIO

O título deste capítulo se refere a uma experiência específica acontecida em um ensaio de teatro. Lido sem essa indicação, dá sinal de alguma turbulência na palavra *ensaio*, já que a palavra designa tanto a prática teatral de preparação da cena, quanto o gênero literário que procura engendrar conceitos de forma livre. O ensaio como gênero literário procura deixar à mostra os caminhos de sua construção – uma construção que se pretende aerada e *centopeica*: muitas pernas um ensaio pode ter. O conceito, neste gênero, é menos definição que *multiplicidade intensiva*, para usar um termo de Gilles Deleuze: é algo que age, que é vivo, como um personagem. Na entrevista *O Abecedário*, no verbete Literatura, Deleuze diz que “o conceito é, sob alguns aspectos, um personagem” e que “o personagem tem a dimensão de um conceito”.⁴⁶ Compreendido como personagem, o conceito, assim como o ensaio, por assim dizer: vai ao teatro (visto aqui como espaço de ensaio constante, como exploração de limites entre negação e construção de sentido). Na filosofia ou nas artes, trata-se de estar na “fronteira que separa o saber do não-saber”; pois, ainda segundo Deleuze na mesma entrevista, é justamente “aí que temos de nos posicionar para ter algo a dizer”.

Eis a situação teatral particular a que me referi acima: o ensaio de *Medeia* se desenrolava na sala da casa da diretora Camilla Amado, onde se destacava uma enorme colagem do artista plástico Glauco Rodrigues, feita com imagens dos familiares dela. Estávamos as duas compenetradas, ensaiando o terrível monólogo em que *Medeia* chama os filhos para a morte. Sendo também atriz, Camilla observava a cena com a noção dessa espécie de estado líquido em que o espaço cênico se transforma para o ator enquanto está construindo as relações afetivas da personagem, lidando com seus mistérios. Foi então que, suada, com o corpo inteiro a serviço das questões do autor, Eurípedes, tomei consciência de minha imersão numa experiência, ali, no ano 2000, naquela sala, ladeada por duas poltronas, com toda uma família brasileira artisticamente modificada atrás de mim, além de duas poodles brancas, que passeavam entre nós aparentemente

⁴⁶DELEUZE, Gilles. L'Abécédaire. Entrevista concedida à Claire Parnet. Transcrição, Tradução Raccord [para fins didáticos]. Disponível em <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf/AcessO> em: 12/12/2018. (s.p.)

desprovidas de qualquer senso trágico. As palavras fatais que eu ia dizendo foram sendo estranhamente invadidas por esse entorno – e eu rompi em riso, fiquei às gargalhadas. Comecei a vociferar os possíveis afetos de Medeia, num improviso, entre gargalhadas e lágrimas. Camilla veio comigo. Acordaram-se, naquela sala, as forças, que estão em todos nós sem percebermos. Lembramos o que tínhamos lido de Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, sobre essa forma de arte evidenciar:

(...) que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda a civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos.⁴⁷

O riso inesperado que escapou de mim, liberando espaços e músculos para que a cena pudesse acontecer, veio das vísceras, de um corpo esgotado, exausto de lidar com a dor diante do desperdício da morte de quem quer viver: aquelas crianças, os filhos de Medeia. Como qualquer criança, os filhos sacrificados pela própria mãe nos mostram uma negação de energia vital. E ainda: indicam uma ruptura com as possibilidades de renovação.

Posso dizer do riso acontecido no ensaio que meu corpo estava completamente engajado na cena através de exercícios psicofísicos executados para chegar-se a um estado de percepção agudo e capaz de agir. Eu convivia com a Medeia de Eurípedes, suas palavras, seu contexto histórico e sua força de criação e destruição. Ali, no limiar de forças antagônicas, é preciso calma para estar e permanecer, para, então depois, oferecer à plateia o máximo de desdobramentos destas forças que deslizam transformando a ação da personagem. É matar ou morrer que está em jogo. Medeia viveria se não matasse os filhos?

Em algumas tribos indígenas é função da mãe decidir se aquele bebê vai continuar vivo ou não. A etnia ianomâmi é uma das que tem essa prática. Segundo o

⁴⁷ NIETZSCHE, 1996; p.55.

antropólogo perspectivista Eduardo Viveiros de Castro⁴⁸ “ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida”. Podemos pensar então que na perspectiva indígena, de quem se vê como parte da terra junto com todos os outros seres, a quantidade de humanos não deve exceder à das outras espécies. Nossa sociedade ocidental, racional, formada por indígenas-de-lugar-nenhum (que não se sentem pertencentes-à-terra), considera a prática dos ianomâmis bárbara e a nomeia crime de infanticídio. Não pretendo, neste trabalho, analisar a complexidade que o assunto exige, mas penso, aqui, nos conceitos de selvagem e de barbárie. Por causa do contato cada vez mais próximo entre indígenas e “civilizados”, alguns antropólogos, alinhados à corrente que busca simetria ontológica entre todos os seres, reivindicam a mudança do termo *infanticídio* para *neonaticídio*, indicando a possível diferença de perspectiva entre crime e regulação demográfica sobre a ação praticada por grupos nômades. Não posso deixar de atentar para o fato de que nossa sociedade civilizada, que criminaliza tal prática, aceita e promove massacres ambientais que soterram cidades inteiras com todas as suas espécies. E, ainda, destrói florestas e rios inteiros para produzir riqueza apenas para alguns, bem poucos, donos de mineradoras, por exemplo.

Toda uma discussão em torno desse princípio de equilíbrio populacional seguido por algumas tribos indígenas está em pauta agora, em 2019, no Brasil, por conta do fato de a recém-nomeada ministra dos Direitos Humanos e da Mulher ter uma filha adotiva indígena. A ministra diz que salvou a menina do sacrifício. A avó da menina diz que sua neta foi levada para um tratamento dentário do qual nunca mais voltou. Falo desse caso para ressaltar os desvios de uma perspectiva ocidental/racional, a nossa, brasileira, que se encontra muito doente atravessada por desorientações de referências sem precedentes. A pergunta é óbvia, mas precisa ser repetida um milhão de vezes; onde está a barbárie? É tempo talvez de relembrar-atualizar-deformar Montaigne, que, em “Dos Canibais”, nos diz famosamente:

Não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra

⁴⁸ VIVEIROS DE CASTRO, 2016; p.10-11.

[...]. A essa gente chamamos selvagens, como denominamos selvagens os frutos que a natureza produz sem intervenção do homem. No entanto aos outros, àqueles que alteramos por processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificamos, é que deveríamos aplicar o epíteto [...]. Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um corpo entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso, em verdade, é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado.⁴⁹

Medeia em Corinto é uma estrangeira de quem se tiraram todos os direitos. É desse lugar que ela age. Montaigne diz o que deveria ser hoje mais óbvio (e que não se confunde com um relativismo neutralizador das indignações): tende-se a condenar os costumes de outros povos identificando-os como bárbaros. Tanto o repúdio às indígenas que consideram dispensável a vida de alguns de seus filhos, quanto Medeia no contexto das tensões ético-políticas da Grécia Antiga, ocupariam esse espaço de práticas rejeitadas em nome da civilização. Um raciocínio assim constituído vem justificando, há séculos, a supressão dos direitos daqueles que tomamos por *outros*.

O riso que me aconteceu no ensaio da peça se deu a partir do momento em que comecei a exteriorizar o ódio e a solidão causados pela traição de Jasão, seu parceiro na *bárbarie*, tendo em vista a maneira com que Medeia ajuda o amado na fuga das terras do pai dela. Ao verbalizar pequenos detalhes desse amor ferido, vieram, num improviso, discursos de várias possíveis-medeias. Uma voz coletiva. O riso indica o prazer de sentir liberdade de novo, de poder agir diante da opressão. Assim como a lembrança – *sou uma feiticeira* – libera Medeia de sua paralisia diante da traição sofrida, a visão/percepção de ser um corpo a serviço da cena foi, para mim, a passagem de ar que desobstruiu o movimento. Antes de rir, não conseguia decorar as falas. Algo estava preso, ou ainda não suficientemente percorrido em relação ao desejo expresso na cena. Medeia, quando lembra de

⁴⁹ MONTAIGNE, [1580] 1987, p. 259-262

onde vem, deixa de trair a si mesma, de trair seu desejo e passa a agir levada por sua paixão. Uma reviravolta. O riso acontecido no ensaio não se incluiu na cena afinal apresentada. Ficou no processo. Penso neste nó e em seu desatamento como uma espécie de fonte de onde se obtém a vibração que alimenta a vitalidade do acontecimento encenado.

O nervo que estremeceu no ensaio e levou ao riso acontecido abre espaço para reflexão, instala uma atmosfera de forças que promoverá deslocamentos da questão levantada. Não procura pacificar a decisão, pelo contrário, pretende deixar dúvidas como fios expostos a fazer vibrar o pensamento e o corpo de quem participa, como ator ou observador da cena.

Aqui se enfatiza o surto de riso como escape do hábito moralista de interpretar e julgar. É virada de posição; mudança de perspectiva: deixar de avaliar as paixões em suas causas e conseqüências, desligar-se do propósito de obter lucro, poder, reconhecimento e, ao contrário, concentrar-se nos efeitos dos acontecimentos, no impacto das cenas densas ou das belas palavras, aceitando o incômodo e o prazer envolvidos. Deixar-se levar pelo desdobramento das experiências, sem catalogá-las em significados preestabelecidos. Assim, entrar no jogo, em que se passa da perplexidade ao êxtase, do nonsense ao sentido, sempre paradoxal.

E se Medeia não matasse os filhos?

Esta é a proposta de Denise Stoklos na peça teatral *Desmedeia*, em que a atriz e autora procura: “desatar o nó da tradição de matança aos atos-filhos-ementes, causada pelo desgosto do abandono social-afetivo-espiritual em que nos encontramos no presente”. Pretende uma visada do mito nos seguintes termos:

Medéia não é de carne e osso como nossos criminosos: é apenas um mito, criado para simbolizar e espelhar esse lado escuro da natureza humana, para que possamos refletir sobre ele e transformá-lo.”⁵⁰

A ideia de subversão está colocada no texto do coro que analisa o mito e revela sua intenção de desconstruir, transformar-se e evoluir, remediando “essa

⁵⁰ STOKLOS, 1995, p.4

característica simbólica do perdurável escuro da natureza humana.” Segue conclamando todos a uma conciliação:

Remendéia, alma brasileira! Desmedeie-se! Para que no final de nossa própria história, como Medéia, sim, alcemos vôo na nossa carruagem guiada pelo sol, só que desta vez não num vôo glorificado pela derrota na depressão, mas pela vitória efusiva no amor. Nem que isso se chame utopia, que pra nós, essas almas em processo desmedéico diário rumo à eternidade do amor, pra nós utopia na verdade rima bem com mudança agora, já e todo o dia.⁵¹

A desconstrução proposta por Denise Stoklos em sua vigorosa performance tem um fim político; é dialética, precisa resolver quem está certo e quem está errado. Precisa ser exemplar. Opõe Medeia (minorias oprimidas) a Jasão (políticos gananciosos, individualistas, liberais). Precisa achar uma solução para um impasse binário. É uma expressão artística construída com exuberante rigor teórico e estético, que serve, que quer servir a um pensamento conclusivo de ação política. Justificável, mas diferente do que pretendo tratar com o pensamento-riso.

O pensamento-riso também é político. Intervém no espaço onde se exercita, mas não é teleológico. Opera antes rizomaticamente. Abala pressupostos, ressalta paradoxos, multiplica perspectivas e alarga horizontes.

Em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze produz um pensamento sobre o trágico no qual este deixa de ser educativo, catártico, medicinal, para se tornar linha de força, vida, intensidade, bloco de sensações. Não é questão aqui, nem para Nietzsche nem para Deleuze, resolver oposições binárias, como ocorre na desconstrução da Medeia que Stoklos propõe. A noção nietzschiana de “trágico” pode ser lida como incluindo a mistura de perda (não-senso) e salto (abertura de possibilidades de sentido), própria do pensamento-riso. A tragédia e o pensamento-riso se movimentam no sentido da multiplicidade, da pluralidade, das diferentes perspectivas. No riso que brotou da atriz/Medeia, no ensaio, teria surgido a afirmação da “potência das metamorfoses”, o “gênio do pluralismo”.

⁵¹ STOKLOS, 1995, p.9

Dioniso afirma tudo que aparece, “mesmo o mais amargo sofrimento”, e aparece em tudo que é afirmado. A afirmação múltipla ou pluralista é a essência do trágico. Compreenderemos melhor se pensarmos nas dificuldades existentes para fazer de tudo um objeto de afirmação. São necessários aí o esforço e o gênio do pluralismo, a potência das metamorfoses, a laceração dionisíaca. A angústia e a repulsa surgem em Nietzsche sempre neste ponto: será tudo possível de tornar-se objeto de afirmação, *isto é, de alegria?* Para cada coisa será preciso encontrar os meios particulares pelos quais ela é afirmada, pelos quais deixa de ser negativa. Entretanto o trágico não está nesta angústia ou nesta repulsa, nem em uma nostalgia da unidade perdida. O trágico está somente na multiplicidade, na diversidade da afirmação *como tal*. O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Esta alegria não é resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenômeno estético. Trágico designa a forma estética da alegria.⁵²

Na essência do trágico está a alegria. Ou a alegria é trágica. Não busca apaziguar as forças ali expostas. Propõe uma outra estética e talvez outra ética. A vida além de uma *expressão mais simples*. É preciso suportar a complexidade e a tensão das forças com alegria. Toda vida é trágica. A canção do bode – tragos/bode + oedia/canto – começa no dia em que se nasce. E desde ali, não adianta não afirmar que se está na vida. A festa começou – festinha chata com gente esquisita, muitas vezes, verdade, mas tem também o amor. Ediante do amor, força a que se está vulnerável e que talvez por alguns momentos dê a impressão de unidade, José Miguel Wisnik discorre na canção:

*É sobre-humano amar/ cê sabe muito bem/ É sobre-humano amar, sentir/
doer, gozar/ ser feliz/ Vê que sou eu quem te diz/ Não fique triste assim/ É
soberano e está em ti querer até muito mais/ A vida leva e traz/ a vida faz
e refaz/ será que quer achar/ sua expressão mais simples?*⁵³

⁵² DELEUZE, 2018, p.28

⁵³ *Mais simples*. José Miguel Wisnik

A vida no movimento de levar e trazer, fazer, refazer e também de desfazer, parece seguir indestrutivelmente alegre, como um bando de sátiros, sem querer achar expressão mais simples, já que o que define seu sentido é a alegria do múltiplo. Se na perspectiva de Jasão, Medeia deveria aceitar seu novo casamento, na de Medeia, Jasão deve perder seus filhos com ela. Duas perspectivas em embate. É questão de vida ou morte, não de juízo de valor, não existe hierarquia ontológica aqui.

A alegria trágica não se confunde com o pensamento-riso mas também não o descarta. Ambos resultam da multiplicação de possibilidades, da atuação simultânea de forças plurais distintas, do paradoxo das destruições vivificantes.

A criação artística vive sob influência dessas forças e suas velocidades, como atesta Artur Omar em *O zen e a arte gloriosa da fotografia*, livro em que reflete sobre seus arquivos fotográficos e o trabalho realizado com os mesmos.

A arte é um jogo complexo do Acaso e Ordem. (...) A ordem é rápida, expedita, mas temos que ser lentos diante dela. O Acaso é lento, exasperante, mas temos que ser rápidos diante dele.⁵⁴

Essas duas velocidades distintas devem habitar um corpo *trágico* para que se crie em cena um *ser de sensações*, um composto de *perceptos* e *afectos*. Aí está o trabalho do artista.

Aproximo a ideia de arte, citada acima, da ideia de riso, de ação súbita, espasmo do corpo difícil de controlar, um rato que escapa da armadilha. O riso como algo que não pode ser antecipado, algo que perde o efeito quando se avisa que vai acontecer. O riso, algo que se precipita, uma reação química, na velocidade exata para que sua imagem, a imagem do rosto iluminado pelo riso, se configure como *arte gloriosa*, capaz de produzir alegria.

Não sei até que ponto podemos falar do riso como *obra de arte* se pensarmos no que diz Deleuze em *O que é a Filosofia*: “As sensações, percepções e afetos são

⁵⁴ OMAR, 2003; p.37

seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido. (...) A obra de arte é um ser de sensação. (...) “o artista cria blocos de afectos e perceptos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar em pé sozinho.”⁵⁵ O que será ficar em pé sozinho no caso das artes efêmeras como as artes da cena?

Voltando ao riso que se segue ao trágico, num movimento circular, quando se experimenta o máximo da dor, da afirmação na dor, e se é tomado por um surto de riso, algo se libera aí. A partir do momento em que se desiste da sublimação, de uma recompensa, de reconciliação, é possível estar livre para o inesperado, o novo. A desistência é fundamental. Desistir da transcendência, desistir da unidade perdida. Estabelecer-se no jogo de forças e permanecer, lidando com as velocidades.

Medeia pode amar seus filhos e matá-los e a atriz não tem nada a ver com isso. Ou melhor, tem sim: sustenta a cena do paradoxo. A repulsa e o riso. É inevitável que a atriz seja afetada pelo o impacto da ação violenta, mas a saída é sustentar o paradoxo.

Quando em cena, agradei à sensação de vôo que me tomou na hora de chamar os filhos para a morte. Essa parte do monólogo era feita no centro do palco, de joelhos, sem deslocamentos pelo espaço cênico. Não havia atores-crianças, esses personagens não apareciam, mas nos meus exercícios de preparação construí imagens internas tão fortes que nessa hora via duas crianças no canto esquerdo do palco. Parecia existir, em Medeia, um amor imenso por essas crianças. Eu, como se manejassem uma marionete do meu próprio corpo, via as lágrimas escorrendo em silêncio e sentia uma alegria imensa de estar deixando passar por mim sentimentos paradoxais dessa nossa tribo humana, sustentando e iluminando o conflito de todas aquelas sensações e ideias. Ou talvez, tenha sido ainda mais radical a experiência: nos momentos mais intensos, talvez eu não tenha nem mesmo sido a titereira ou a plateia alegre de mim mesma, talvez, por alguns instantes, meu corpo tenha apenas respondido, sem saber, a forças ou empuxos vindos “de cima” ou “de fora”, multidirecionais – talvez tenha chegado perto de ser eu mesma a marionete, quase escapando à força da gravidade, no sentido de Kleist:

⁵⁵ DELEUZE, 2016, p.194

[E]sses bonecos têm a vantagem de escapar à força da gravidade. Nada sabem da inércia da matéria, dessa qualidade das mais contrárias à dança, porque a força que os levanta para cima é maior que a força que os mantém presos à terra. (...) Os bonecos, como os elfos, precisam do chão apenas para tocá-lo e reanimar o impulso dos membros sobre esse obstáculo momentâneo; nós temos necessidade dele para pousar-nos nele e restabelecer-nos do esforço da dança; momento que, evidentemente, não pertence à dança, e que é necessário eliminar, posto que inútil, tanto quanto possível.⁵⁶

⁵⁶ KLEIST, 1952, p. 8

8. ASSIM NASCE MAMÃE

exame de sangue foi encontrado teor titulável desde então tudo se empurra ossos carnes dentro de mim artérias estou habitada uma habitação diferente uma ocupação gangorra alegria louca plena de estar indo além do próprio corpo amor muito o que pode um corpo amor e horror de estar sendo invadida por dentro no mais dentro das células

depois se acostumar com a coisa a longa queda livre a cada dia mais um pouco quarenta e duas semanas aquele peixe lá nadando cada vez menos espaço dentro da barriga

até que cinco e quarenta e cinco da manhã fim da quadragésima segunda semana sonho coxias teatro carlos gomes araras de figurino contra-regra camareiras gente que vai entrar em cena tapadeiras difusas procuro banheiro alguém diz sub-solo desço a escada quando vou entrar acordo estou no maracanã segue o sonho saio da arquibancada procuro banheiro gente no caminho é pro outro lado fila na porta jogo rolando tem que dar a volta ando à beça e quando vejo a porta *acordo* agora acordo mesmo ligo pro obstetra que diz *isso é contração essa vontade de ir pro banheiro do maracanã te encontro na maternidade*

na maternidade o quarto especial para parto de cócoras e palhaçada essa parede de madeirinha essa janela pintada com paisagem de vaquinhas pastando pra pessoa achar que tá em mauá aqui não tem nem janela é o sub-solo da clínica

quero ir pra casa

obstetra sorri madrinha arruma as coisas madrinha já pariu é um farol

não quero mais digo que vou pra casa

obstetra liga a tv jogo de futebol

não quero mais quero ir para casa obstetra diz esse aí tem que nascer digo a barriga é minha tô bem assim não quero mais juro que não engravidado mais

obstetra diz *agora só acaba quando termina tipo chacinha ô terezinha ô terezinha é um sucesso a discoteca do chacri música você trouxe música quer botar um cd* madrinha procura tem *arnaldo antunes sheila shandra madre deus esta saudade não tem idade hummm não portuguesa chorando agora não a da lapônia a da lapônia é roots* ouve-se mari boine entoando sons roots ritmados tribais e as vaquinhas pintadas na parede mugindo junto com essa cantora o mundo animal e uma barra de ferro de aço cromado na minha frente o maior medo do mundo medo puro medo a cem por cento medo de morrer pavor da vida torrencial que vai passar por mim por dentro de mim *eu fico oco eu fica bem assim eu fico sem ninguém em mim* arnaldo antunes canta agora

nessa escuridão um pisca-alerta parto-morte parto-luz trevas-luz trevas-luz quando a luz é muita tanta que a gente acha parece que não vai aguentar tanta luz que nunca mais estará nas trevas de novo elas ali do lado atrás na frente em cima dentro da luz dentro do nascimento do bebê a morte de alguma coisa da mãe do próprio bebê bebê tudo bebê talvez assim talvez assado bebê qualquer coisa para o bebê carne real dentro da morte o encontro dos vivos o grande encontro amor compaixão pelos nossos corpinhos cheios de melecas secreções visgos o peso do corpo da minha avó que parou de respirar o curso dos rios de sangue parando aos poucos tudo começa a dormir um sono profundo sono de transformação minha barriga pulsa músculos em contrações vulcânicas corpo que se esvai em lava expulsando outro corpo

contração cessa celular toca obstetra madrinha pediatra enfermeiro se afastam não não voltem aqui voltem obstetra atende *oi amor não tô podendo falar tá dois a zero mengooooo pode pedir a cerva ah não sei pede um yakisoba ou pizza sei lá vê aí* pediatra liga *é pra voltar meia-noite minha filha não duas e meia deixa eu falar com a tua mãe* madrinha atende *então te mando o texto editado de novo com as notas de pé de página eu já mandei mando mando em pdf* chega o pai esbaforido e feliz *pô, maior sorte um cara me cedeu o lugar dele na ponte aérea quanto é que tá o jogo*

sirene na minha lá vem ela cabeça órgãos em confusão estômago esbofeteia rim que dá um chega pra lá no pâncreas desce muito sangue de novo o vulcão frio da

barra de aço eu seguro uma barra de aço que segura o corpo de cócoras urro dor urro das vísceras estou pré-histórica me esvaindo em lava por todos os buracos meu pai anestesista cardíaco não aguenta sai da sala dizendo *isso é muito primitivo* grito muito grito grito de parto grito de guerra tô indo tô chegando aí minha gente me desfazendo desse corpo para estar em tudo que existe para estar nas nuvens da janela da capela do cemitério nuvens brancas céu azul o corpo da minha avó ali cheio de flores o vestidinho rosa o colar de pérolas que eu botei no pescoço dela a boca parada o nariz pequeno os olhos pequenos de índia velha fechados o terço enrolado nas mãos a medalhinha de nossa senhora benta que ana maria trouxe ave maria cheia de graça bendita sois vós entre benditas são todas benditas são graças a todas que pariram graças graças a que a que a que-que-rê que-quê ora-ie-iê mamãe oxum na cachoeira beira do rio eu vi dando água pra seus filhos ensinando andar pelas pedras sem escorregar rios de gente passando nesse mundo efê efêmero cortejo tarantela de gente pequenas alminhas que vêm nos visitar os palhaços as velhotas os homens bonitos as mulheres apaixonadas os anões as crianças, o cachorro as janelas abertas

contrações diminuem todos conversam relaxam comem uma coisinha as vacas malhadas continuam pintadas na parede sei que vai ter mais e

vem de novo a sirene interna empurra puxa grita ar tô virando do avesso não vai sobrar nada nada nada no lugar que era antes todos torcendo alguém pára essa montanha russa peloamor de ah ah ah ah ah essas carnes se batendo dentro de mim vísceras desvairadas uou u u u em todas as direções multidão saindo da geral do maracanã por portinha pequena vou virar do avesso muita dor urro ar tira ele sai não aguento mais tira ele sai sa-a-ai saem coisas de dentro de mim tô morrendo mais coisas agora tô morrendo mesmo que dor não aguento mais tira eleeeee tiiiiira saaaaaaaaaaaaaaiiiiiiiiiiiii

sploft

os olhinhos dele

ô meu filho eu não tava gritando com você

9. DE RISO E SANGUE

Este é um corpo que não sangra mais e vai falar sobre sangue. Riso e sangue. A leveza do riso, a densidade do sangue. O ar do riso. O ritmo do sangue. Pulso. Apoie os dedos sobre o pulso de alguém e sinta como corre seu sangue.

Esta que escreve agora faz parte dessa espécie que passa pelo menos uns 35 anos sangrando alguns dias por mês, todos os meses durante os anos em que se está apta a gestar. Se estamos falando de um pensamento que nasce do corpo, não há como ignorar os abalos sanguíneos desse corpo. Quando Arlette Farge escreve sobre o que leu nos arquivos judiciais do século XVIII, atenta para a multiplicidade de informações, aí preservadas, sobre a vida das mulheres, capaz de ampliar e complexificar o texto da história oficial. Nas denúncias, feitas sempre por homens, existe a referência a certa volúpia pelo sangue por parte das mulheres. Ao que Farge rebate, perguntando com ironia, se essa volúpia, não seria, então, uma forma de transgressão mais do que pertinente dessas criaturas que sangram regularmente, de forma considerada “impura e sem motivo” (já que, à época, não se conhecia o papel exato do sangue na atividade feminina de reprodução). As mulheres, então, respondem à opressão e à falta de cidadania com o desejo autêntico de ver correr o sangue daqueles contra os quais lutam.⁵⁷

O ar do riso e a água densa do sangue.

Densidade doce do sangue. O que sai de um corpo, suas águas. Dessas águas, a mais densa é o sangue. A lágrima é translúcida, a saliva é opaca, o suor pode ser translúcido ou opaco, a água lenta escorrida do sexo é à parte, mas o sangue é vinho grosso. Tipo *sangue de boi*. A Medeia de Chico Buarque e Paulo Pontes canta:

⁵⁷ FARGE, 1989, p.53. *Quant à leur enthousiasme déclare pour le sang, une fois faite la part de la dénonciation, toujours masculine, ne faut-il pas tenter de mettre rapport avec le statu d'impureté et d'inefficacité que frappe le leur, au moment de l'écoulement menstruel. Si le leur est régulièrement impur et coule sans raison (on ne connaît point encore tout à fait à l'époque le rôle exact du sang dans l'activité féminine de reproduction), n'y a-t-il pas quelque transgression absolue maximale et satisfaisante à voir couler celui de ceux contre lesquels on se bat?*

Já estanquei meu sangue quando fervia (...) olha a voz que me resta, olha a veia que salta, olha a gota que falta, pro desfecho da festa

Já falamos tanto sobre Medeia mas, aqui ainda acrescento à perspectiva bárbara-feiticeira da personagem, o fato de pertencer também a essa espécie que sangra. O filme de Pasolini, com Maria Callas no papel de Medeia, talvez seja uma das mais ricas versões dessa história. Não à toa, o filme começa com os rituais habituais da tribo de Medeia, em que o sangue humano é substância bastante presente. Rituais de sacrifício humano. Quando chega o momento em que Medeia vai sacrificar os filhos, Pasolini constrói uma bela cena dessa mãe cuidando dos filhos e nada parece violento.

Um corpo que para de sangrar fica meio seco; vários órgãos, além dos reprodutores, ficam na iminência da secura, o que diminui sua vitalidade. Os médicos indicam cuidados. Tempo de estio, corpo-sertão.

Sangue em silêncio. Um peito que tem uma pata de elefante em cima e tenta se mover com as outras partes do corpo, braços e pernas. Corta um pedaço pra ver se o resto sai andando, ou se nasce outro corpo no pedaço cortado. Não, isso não é uma saída. Prisão por dentro. Sangue parado. Ar que não passa liberando pensamentos-riso. Difícil locomoção.

Tudo o que me é externo agora me empurra pra longe. Provoco essa eletricidade que me faz ser expulsa. Extravio. Terra estrangeira. Não falo essa língua. Meu pensamento transpira pulverizado, sem matéria. Sem corpo, quem vai cuidar de baixar o colesterol? Quem vai tomar vitaminas pra que os ossos continuem firmes junto aos músculos? Quem vai cuidar para que os órgãos se mantenham funcionando? Ossos podem se quebrar. Não se faz omeletes sem quebrar ovos. E eu lá quero fazer omeletes? Você não tem mais a opção de não fazer.

Uma expulsão para dentro. Uma dor que só cessa no embate. Vamos lá. Isso é o que escreve.

Parto reverso. O verso avesso. Vinha caminhando por esse lado da pele e eis que me acho aqui, entre o pâncreas e o fígado. E volto lá praqueles cabelinhos que vão

do umbigo até a terra-de-ninguém. Não, vão até um pouco antes. Até o sexo – esta palavra rodada – arroz de festa.

Por que lá, na terra-de-ninguém?

Será a terra-de-ninguém, aquele lugar que todo mundo tem, entre as pernas, entre vulva/pênis e ânus, uma espécie de terra sagrada, terra não colonizada, impossível de ser colonizada, onde o sangue vivo significa possibilidades de vida e seu fluxo segue apenas as forças da libido da vida em continuar? A vida que ri em seu fluxo sanguíneo, desfazendo fronteiras entre os corpos, proliferando encontros, proliferando concepções de mais vida: ações afirmativas, vitalizantes das águas do corpo.

Nascimento e autoria no corpo: umbigo é uma cicatriz estranha. Minha vó dizia que não era pra ficar mexendo no umbigo, porque “dava desmaio”. Fiz a experiência, com uns cinco anos. Devo ter ficado meio nauseada e achei que era verdade. Disse a mesma coisa pra meus filhos pequenos. Deve fazer sentido. Um nó energético do corpo. É um espacinho do corpo muito autoral. Cada cicatriz é diferente da outra. A cicatriz do umbigo é uma assinatura. Alguns são em espiral e sem gomos, outros tem núcleo e gomos. Nenhum é igual ao outro. É preciso limpar os gomos sem desmaiar.

Esse é um pensamento que ri?

E ele me perguntou qual era o conceito disso, do tal pensamento-riso.

Premissa difícil essa. O que quero com este trabalho? Quem mantém um certo riso tira mais proveito da dor? O que é essa perspectiva epistemológica ou como é essa maneira de conhecer as coisas?

Riso é o que brota inesperadamente. Diferente do suor, líquido que sai dos poros para que o corpo baixe sua temperatura; pura entropia⁵⁸, desejo de equilíbrio. O riso é um ar que escapa. Muitas vezes é quase uma lágrima. Uma furtiva *lacrima* e

⁵⁸ Num sistema termodinâmico: função de estado cuja variação infinitesimal é igual à razão entre o valor infinitesimal trocado com o meio externo e a temperatura absoluta do sistema.

lá vem a Macabéa toda, no corpo da Marcelia Cartaxo⁵⁹, ouvindo a voz do Pavarotti no rádio. Isso é pensamento-riso? Me parece. Menos do que o corpo querendo fugir da dor, é um salto, uma torção, um movimento impulsivo, uma reversão inesperada da situação de risco, a ideia súbita que contorna um impasse em instante iluminador. A moça do circo está lá no picadeiro, lá no alto de saiete e sombrinha, caminhando na corda bamba esticada entre dois pontos fixos. Pisa em falso. Vai cair. Vai. O riso é quando ela cai mas vira de cabeça pra baixo e continua andando, *num impasse de mágica*. O riso pode vir de uma pisada em falso.

Como dissertar sobre algo que escapa? Difícil que o riso apareça quando se colocam cartazes e instruções de que ali é para rir. Precisa ser de emboscada. Coisa de saci.

O riso, como um gesto do corpo sobrepondo-se a dúvidas do espírito, aproxima-se de uma linguagem. Como rir em grego? Como saber quando é para rir numa língua da qual não se tem um *senso do corpo*?

“Onde rir ao ler os gregos?”, provoca Virginia Woolf em um ensaio sugestivamente intitulado “On not knowing Greek”. O humor, ela nos diz ali, é uma das primeiras coisas que se perde na tradução: mais interessante do que esta cansada afirmação, quase clichê, é a razão relativamente opaca com que Woolf a justifica: é que o humor se atrela sempre a um “senso do corpo” (sense of the body).⁶⁰

No livro *A queda do céu* Davi Kopenawa comenta sua relação com o antropólogo mediador Bruce Albert, que escreve suas falas: “você foi aprendendo a imitar minha língua e a rir conosco.”⁶¹ Quando Bruce ri junto com os yanomamis, começa a ser capaz de navegar em sua linguagem, algo do entendimento se conecta.

Deleuze diz que é preciso *entrar* no humor do autor.

⁵⁹ A atriz interpreta a Macabea, do conto de Clarice Lispector no filme de mesmo nome dirigido Susana Moraes.

⁶⁰ MARTINS, 2006, p.1

⁶¹ KOPENAWA, ALBERT, 2015, p.63

Virada de fôlego. Turning point. Existe um filme com esse nome. *Turning point* se refere ao ponto que torna possível o giro de uma pirueta para os bailarinos clássicos. O filme trata da história de duas talentosas bailarinas solistas: uma tem filhos e outra não. A que tem filhos nunca chega a dançar no palco o que desejou. A que não teve filhos realiza em cena tudo que desejou mas não é mãe. A tradução de *Turning Point* por *Momento de decisão* reduz o sentido do que seria esse ponto de giro. Giro não é só decisão. A palavra *decisão* indica uma perspectiva racional de escolha. O ponto de giro de uma pirueta não é racional, é da ordem do alinhamento muscular e ósseo do corpo. Pode até conseguir-se uma pirueta ou duas sem ativar esse ponto, mas a sensação de quatro, seis, oito piruetas só pode ser sentida quando ativado o tal *turning point*. Ponto de giro. Decisão é pouco pra isso. Ponto de giro abre outras questões.

Escrever aciona pontos de giro.

Giro dervixe. A ponta da saia longa, de tecido farto, cortado em duplo godê guarda-chuva. A ampla barra da saia ajuda a sustentar o corpo que gira. É possível girar por mais três horas seguidas vestindo uma saia dessas. Para que tal giro aconteça algo permanece fixo, ou tem-se a sensação de. Os olhos miram um ponto fixo que pode ser a mão direita ou um ponto interno, o que parece uma abstração: como se olha um ponto interno? Mas, olha-se. A partir do momento em que o giro entra em fluxo, o corpo se alinha a uma espécie de órbita e tem-se a sensação de estar parado. Não há tontura. Há suspensão. Três horas depois, vai-se deixando de girar aos poucos até parar. O giro da pirueta está mais para pião. Numa aula de dança clássica, uma vez, girei seis delas. Foi um susto. A decisão, no caso, está em agarrar o chão com o pé de base, mas deixando que ele gire, empurrando o chão para baixo e o tampo da cabeça para cima; o outro pé, suspenso, ajuda a manter o eixo em outro vetor, e aí, e em algum momento, finalizar bem o giro: com o pé suspenso agarrando o chão na descida, sem quicar, se não a pirueta não vale como pirueta.

Na vertigem do giro, sempre se está à beira da queda.

O giro do riso funciona como um multiplicador de chãos, já que desloca o efeito de verdade ou de adequação dos padrões estabelecidos, apontando para outras perspectivas. Se o risco da pirueta faz com que todas extremidades do corpo tenham que se projetar no espaço, como uma aranha que lança fios de todas as patas ao mesmo tempo, podemos pensar que o pensamento riso, em sua proliferação de sentidos, lance também fios em várias direções.

De riso e vísceras.

É um pensamento do corpo. Uma estratégia de sobrevivência do corpo.

Antes de sangrar eu chorava muito.

Já sangrando todo mês, chorava às vezes.

Foi preciso chorar um pouco para que o leite descesse na primeira amamentação.

O leite e sua potência vital, seu calor, seu cheiro na relação entre os mamíferos. Água densa correndo de um corpo para outro. Os olhos do bebê nos olhos da mãe, mergulho em águas muito profundas, abissais. O tempo para. E depois, o ar. O bebê precisa se livrar do ar engolido. É a hora de botar para arrotar e ouvir o som, muitas vezes estrondoso, daquele serzinho. Normalmente quem amamenta não bota para arrotar, já que o volume dos seios impede a pressão que deve ser feita ao contato da barriga de quem mamou com alguma superfície na vertical. A mãe vai produzir mais leite. Mesmo que a mãe esteja subnutrida seu leite será o mais forte possível. Nesse processo, tudo o que se faz necessário para que o bebê fique bem nutrido vem do corpo da mãe.

Potência e fragilidade: tensões características da vida.

O leite, uma das águas densas do corpo, alimenta o filhote, como o sangue leva nutrientes para os órgãos do corpo. São fontes de energia vital. Fontes e meios de condução, diferente de outras águas, como a saliva que prepara os alimentos para a digestão, o suor que baixa a temperatura do corpo e as lágrimas, que além de lubrificar os olhos, descarregam emoções. As águas do corpo estão ligadas às

promessas de renovação. Precisam estar em movimento. No caso da amamentação os seios se transformam em montanhas, de onde saem dezenas de afluentes que jorram quando estão cheios demais.

O leite empedrou. A desobstrução dos afluentes lácteos começou a acontecer quando a barragem de risos se rompeu. O riso abre a passagem de ar que desfaz pedras represadoras de rios.

*The ocean refuses no river*⁶²

Ceder como um oceano que não recusa nenhum rio sugere um estado de recepção e escuta muito parecido com o que se busca ter em cena. Tudo que acontece na cena deve ser aproveitado, o senhor que ronca, a criança que grita, o cenário que despenca ou o colega que esquece o texto, devem entrar na cena como os rios entram no mar. Todos os rios, cada um com sua movimentação e volume de água fluindo para se fundir ao oceano.

Em meio a essa movimentação animal de corpos, assinalo um acontecimento de comunicação pelo riso. Quando meu segundo filho nasceu, minha filha tinha dois anos. Ainda não falava. Não demonstrou ciúme mas, na primeira semana, não chegava perto de mim nem olhava quando eu chamava seu nome. Senti um aperto no coração ao ver aquela pessoinha sofrendo de mágoa profunda sem palavras. Até que uma tarde, com a casa cheia de gente, o bebê por ali, aquele alvoroço em volta, ela chegou bem perto dele e balbuciou algo diretamente para ele. Imediatamente o bebê desatou num riso. Ficaram um tempo, os dois, nessa conversa de sons, se olhando e rindo.

O riso aparece, então, como resposta instintivo-consciente de afecção inesperada. Um escape do susto por um movimento afirmativo de comunicação e alívio. Esse riso abre portas para o que podemos chamar também de amor. Quantas amizades, namoros, parcerias profundas não acontecem de repente, sem planos, resultado de estranhas coincidências quando se percebe que se riu no mesmo momento, da mesma situação? O riso inesperado pode criar paróquias; inventar vizinhanças.

⁶² Canção de Sheila Shandra

Os líquidos no corpo (suor, lágrima, saliva) equilibram o metabolismo assim como os rios, o mar, o orvalho, a chuva garantem a fertilidade da terra. As forças do ar, risos, gargalhadas, brisas e ventos, também participam dessa ação pró-fertilidade. São movimentos de revitalização equivalentes a ações afirmativas. Aqui podemos ouvir Nietzsche, talvez rindo, talvez às lágrimas, talvez os dois ao mesmo tempo, no prólogo de *Ecce Homo*, um de seus últimos livros e sua escrita mais autobiográfica:

Neste dia perfeito, em que tudo amadurece e não só a videira doura, caiu-me na vida um raio de sol: olhei para trás, olhei para frente, jamais vi tantas e tão boas coisas de uma só vez.⁶³

E apesar de escrever para Otto Eisler, seu médico, dizendo que sua existência era um fardo terrível por causa das intensas e frequentes dores de cabeça, Nietzsche recorda, em carta para Peter Gast:

As intensidades do meu sentir fazem-me rir e tremer [...] Em minhas andanças chorava muito, não lágrimas sentimentais, mas de júbilo, cantava e falava absurdos, pleno de uma nova visão que possuo adiante de todos os homens.⁶⁴

No primeiro capítulo de *Ecce Homo* que traz o título “Por que sou tão sábio”, claramente irônico, lê-se:

A perfeita luz e alegria, mesmo exuberância do espírito, que a referida obra reflete, harmoniza-se em mim não só com a mais absoluta fraqueza fisiológica, mas até mesmo com um excesso de sensação de dor.⁶⁵

No instante do pensamento-riso, cada qual por sua vez, precisa rir de si mesmo. O riso, agindo em equilíbrio entre autoestima e autocrítica, como suspensão da vergonha e do medo, atinge uma liberação, idealmente já bem esquecida do prefixo *auto*. Aí está a alta tecnologia epistemológica. O súbito movimento do instinto corpóreo de energizar-se contagia o raciocínio de adaptação a desafios

⁶³ NIETZSCHE, 2015, p.19

⁶⁴ Idem, p.10

⁶⁵ Idem, p.21

inesperados. Capaz de liberar não só esse sujeito, ri com os que estão a sua volta. Como se, a partir desse momento, o contágio epistemológico pudesse acontecer pelo som da risada.

O humor, ligado à produção de prazer, que teria a função de equilibrar a economia de afetos, aparece no capítulo “O Humor” de Sigmund Freud. Essa economia de sentimento/afeto, que se dá a partir de uma atitude humorística, aponta para um mecanismo de saúde. No mesmo texto, mais adiante, Freud, leitor de Nietzsche, distingue as frases de um suposto condenado à morte, assinalando que uma aponta para a atitude humorística, a outra não.

Quando um criminoso, levado à forca numa segunda-feira, comentou “Bem, a semana está começando otimamente”, ele mesmo estava produzindo o humor; o processo humorístico se completa em sua própria pessoa e, evidentemente, concede-lhe certo senso de satisfação. Eu, ouvinte, não participante, sou afetado, por assim dizer, a longo alcance, por essa produção humorística do criminoso; sinto, como ele talvez, a produção de prazer humorístico.

(...)

Suponhamos que o criminoso levado para a execução na segunda-feira dissesse: “Isso não me preocupa. Que importância tem, afinal de contas, que um sujeito como eu seja enforcado? O mundo não vai acabar por causa disso.” Teríamos que admitir que um discurso desse tipo apresenta de fato a mesma magnífica superioridade sobre a situação real. É sábio e verdadeiro, mas não revela traço de humor. Na verdade, baseia-se numa avaliação da realidade que vai diretamente contra a avaliação feita pelo humor. O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais.⁶⁶

⁶⁶ FREUD, 1980, p.189-190-191

O que chamo de pensamento-riso tem mais a ver com essa noção de rebeldia do que com a fuga à dor e à tristeza. Primeiro, porque isso não é possível. Não há como deixar de sentir os nervos pinçados nem há como deixar de estar com as pernas frouxas diante de mortes injustas, violentas ou que acontecem cedo demais. Como buscar o pensamento riso numa hora dessas? Como afirmar a vida com tudo que ela oferece? Parece que ir ao encontro dos vivos que estão no velório, dividir o peso da perda, é uma atitude afirmativa, que não tem a intenção de pacificar a dor mas apresenta uma outra paixão.

O judaísmo utilizou-se do humor para a sua sobrevivência, enquanto cultura minoritária e enquanto *ethos*, como forma de reação criativa ao anti-semitismo. Os judeus não se colocaram numa posição de vítimas, nem de mortificação masoquista, passiva, mas opuseram-se ativamente a isto, através de uma desmontagem social promovida pelo chiste, propiciadora da circulação do desejo e da abertura de novas vias de discurso. [Joel] Birman diz que “transformar a agressão mortífera em chiste e ainda gozar com o que se realiza, pelo riso que provoca, implica, para a tradição judaica, não se identificar com o agressor e esvaziar em ato, em cena social, o aniquilamento presente no gesto anti-semita.”⁶⁷

A psicanálise nasce das pesquisas de um judeu, circuncidado, que traz no seu corpo, arquivo de memórias, o desejo de ouvir o que “as pedras falam”, de chegar à origem psíquica de algo a ser desvendado. Mas é nos escritos desse mesmo neurologista, formado pela ciência do século XIX, que se podem destacar intuições que escapam ao horizonte positivista. Nas “apostas” lançadas por Derrida, no final de *Mal de arquivo*, pode-se saltar da expectativa arqueológica de encontrar as “pedras” confirmadoras da verdade factual, para a construção imaginária de indícios de possibilidades que deslocam o sentido para os efeitos de superfície. Observa-se, também, que a força da resposta judaica vem de um pensamento-riso.

⁶⁷ MORAIS, 2008, s.p.

Lendo um pouco sobre técnicas de palhaçaria, pude perceber que tanto o ator/palhaço Ricardo Pucetti⁶⁸ quanto a psicóloga/pesquisadora Morgana Masetti referem-se a uma espécie de *ética da alegria* e a exercícios de dizer SIM para tudo. A *ética da alegria* de que Masetti fala em suas pesquisas⁶⁹, decorre das formulações de Espinosa. Para Espinosa, tudo que há são encontros e a capacidade de afetar e ser afetado. Quando em um encontro experimenta-se alegria, a potência de agir dos envolvidos aumenta; quando experimenta-se tristeza, diminui. A alegria está diretamente ligada à potência de agir. No caso aqui, agir indica atitude criativa e criadora, diferente de reagir, que indicaria uma atitude-resposta, submetida a um outro imperativo que não o da criação. Se a vitalidade da cena está na ação (mesmo que esta seja a imobilidade ou o silêncio) um ator agindo segundo a ética da alegria não nega os acontecimentos; sabe que para revelar a tristeza de uma situação é necessário um bocado de alegria. Ao afirmar tudo o que acontece na cena, o palhaço transforma a queda em recurso para mais criação, aumentando e realimentando sua potência de agir. Tudo o que é proposto na arena ou na cena-interação dos hospitais (no caso dos palhaços que trabalham no projeto *Doutores da Alegria* ou *Enfermaria do Riso*), segue a ética espinosista e precisa ser permeável. Como arte do improviso o SIM é condição até para dizer NÃO a alguma proposta de ação em cena. Um SIM do corpo que recebe a proposta e devolve outra proposta. Esse princípio do SIM da palhaçaria pode ser aproximado do conceito de afirmação trágica nietzschiano.

Pucetti aponta certo protagonismo do corpo na arte da palhaçaria.

O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e sente como corpo. O palhaço é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade e seu pensamento transbordam pelo corpo.⁷⁰

⁶⁸ O ator, professor e pesquisador é um dos fundadores do grupo LUME, coletivo de atores que se tornou referencia internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do trabalho do ator. Teve seu início em 1985 e desde 1994 encontram-se sediados em uma casa alugada pela UNICAMP, em Barão de São Geraldo, no Distrito de Campinas.

⁶⁹ MASETTI, 2005 e <https://www.youtube.com/watch?v=M7JXIfBbQqw>

⁷⁰ PUCETTI, 2012, p.124

Nas aulas que ministra com o objetivo de formar palhaços, Puccetti desenvolve o que chama de treinamento energético para habilitar tecnicamente o ator.

(...) por um período prolongado de tempo os corpos devem se mover, sem pausas, variando ritmos e dinâmicas, numa sequência alucinante de ações e reações físicas, no espaço externo ou em ações internas; assim se pode despertar e dilatar os impulsos físicos e entrar em contato com camadas musculares profundas, o que significa vivenciar sensações que apenas o uso cotidiano do corpo não permite. Trata-se de diminuir o lapso de tempo entre o impulso físico e a concretização da ação no espaço. Por esse caminho, o aprendiz experimenta o “não-pensar” e somente “agir com o corpo”, o que seria, na verdade, “pensar com o corpo”.⁷¹

Desse estado de exaustão, que provoca respostas não convencionais, costumam aparecer características pessoais, que o ator desconhece ou de que quer esquecer. Interessante notar que é justamente esta a fonte para criação do acervo de gestos (no sentido amplo da palavra) que será codificado. A “linguagem” do palhaço, nesse método, é construída a partir de repostas involuntárias que serão artisticamente modificadas. O pensamento-riso, que será também ferramenta do ator/palhaço, é forjado na afirmação de suas mais escondidas faltas, fraquezas e inadequações. Portanto, cada palhaço criado nessas circunstâncias é pessoal e intransferível. Podemos dizer que o palhaço trabalha com seu arquivo pessoal, em sentido expandido, de maneira radical e serve-se dele para desenvolver sua técnica com rigor.

Utilizo diversos elementos técnicos que permitem ao aprendiz desenhar sua presença no espaço e no tempo utilizando princípios inerentes ao ofício do palhaço: precisão das ações e reações, precisão do foco, variações de ritmo, equilíbrio precário, tri-dimensão corporal, o jogo; a relação com o espaço e o parceiro, o ponto fixo, a triangulação, a respiração, relação com objetos, etc. Mas sem nunca esquecer que qualquer técnica seria vazia sem o detalhe da vulnerabilidade⁷².

⁷¹ Idem, p.124

⁷² PUCETTI, 2012, p, 124

A vulnerabilidade, condição *sine qua non* a se aliar ao corpo sensível do palhaço, pode ser pensada também como imprescindível para o exercício de um pensamento-riso enquanto tecnologia epistemológica; tecnologia esta que pode fazer as vezes de *bussola ética*, driblando o inconsciente colonial, numa perspectiva de micropolítica ativa, antropofágica, relacional, heterogenética, singular e pluriversa.

Agindo sobre registro do passado, presente e futuro com um tal pensamento-riso, desloco-me em direção às sugestões feitas por Suely Rolnik para uma vida que se insurge frente a uma colonização do inconsciente. Qualquer uma das sugestões-receita⁷³ de Rolnik dadas poderia estar num manual de palhaçaria, bem como, o treinamento do ator/palhaço é tecnologia de ponta para “ativar o saber-do-corpo” que age em direção à “experiência extra-pessoal-intensiva-estética do mundo”. Sendo trabalho de artesanaria de si, nunca se está pronto.

Nesse caminho percorrido por entre meus arquivos, me percebo como minha própria larva-migra, afirmando o desejo de percorrer e alargar territórios, sem dominá-los, construindo outras cartografias de afetos possíveis.

O riso está relacionado à experiência vital e livre do amor.

⁷³ ROLNIK, 2018, p. 195-196-197

ah!

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Carlos Drummond. **O amor natural**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ARISTÓTELES. Partes dos Animais. In: **Obras Completas**. Vol IV, t.3. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/ Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2010.
- AZEVEDO, Carlito. **Sublunar**. Rio de Janeiro : Editora 7 Letras, 2006.
- BARRENTO, João. **O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BERGMAN, Ingmar. **Lanterna mágica**. Trad. Alexandre Pastor. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- BRITO, Paulo Henriques. **Macau**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes**. t. VIII. Paris: Gallimard, 1976.
- CAGE, John. **Composition in Retrospect**. Cambridge: Exact Change, 1993.
- CARSON, Anne. “Variations on the Right to Remain Silent”. In: **A Public Space**, Issue 7/2008 poems.com/special_features/prose/essay_carson.php.
- _____. **O Método Albertine**. Trad. Vilma Arêas e Francisco A. Guimarães. São Paulo: edições Jabuticaba, 2017.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- DAVIS, Lydia. **Nem Vem**. Trad. Branca Vianna. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática**. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Editora Escuta, 2002.
- _____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- _____. **O que é Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munhoz. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FARGE, Arlette. **Le goût de l’archive**. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- FREUD, S. O humor [1927]. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- HAY, Louis. “A montante da escrita”. Tradução José Renato Câmara. In: **Papeis Avulsos 33**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- HILST, Hilda. **Fluxo – floema**. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- IBSEN, Henrik. **A Dama do Mar**. Adaptação Susan Sontag. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- KLEIST, Heinrich von. **Teatro de marionetes**. Tradução de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de documentação, 1952.

- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Cia das letras, 2015.
- LACAN, Jacques. **O Seminário - livro 7. A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- MARTINS, Helena Franco. Tempos e línguas em trânsito na escrita de Virginia Woolf. In: **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n.95, p.73-83, 2017.
- MASETTI, Morgana. Doutores da ética da alegria. In: **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**. vol.9 n.17, UNESP- Botucatu, 2005.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Dos canibais. In: _____. **Ensaio**: livro I. Tradução de Sérgio Milliet. Brasília: Ed. da UnB; Hucitec, [1580] 1987, p. 256-266.
- MORAIS, Marília Brandão Lemos. “Humor e Psicanálise”. In: **Estudos de Psicanálise**, n.31. Belo Horizonte, out. 2008.
- NETO, João Cabral de Melo. **O Cão Sem Plumagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- _____. **Ecce Homo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.
- _____. **A Gaia Ciência**. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2001.
- OMAR, Arthur. **O zen e arte gloriosa da fotografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PIZARNIK, Alejandra. **Diários**. Buenos Aires: Lumen, 2007.
- PUCETTI, Ricardo. “No caminho do palhaço”. In: **ILINX Revista do LUME - Núcleo De Pesquisas Teatrais da UNICAMP** n.1, 2012.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**. São Paulo: n-1 edições, 2018
- STOKLOS, Denise. **Des-Medéia**. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas Ltda., 1995.
- SZYMBORSKA, Wislawa. **[poemas]**. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- ULMANN, Liv. **Mutações**. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1978.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SZTUTMAN, Renato. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas”. **Coleção Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. **Os Involuntários da Pátria**. São Paulo: n-1, 2016.
- _____. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.
- WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Trad. e org.: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Um Teto Todo Seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2004.